

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE

**AS ADAPTAÇÕES AMERICANAS DE SÉRIES BRITÂNICAS
PARA JOVENS:**

Skins e The Inbetweeners

BEATRIZ OURO PRETO DE OLIVEIRA

Brasília – DF

Dezembro/2014

BEATRIZ OURO PRETO DE OLIVEIRA

AS ADAPTAÇÕES AMERICANAS DE SÉRIES BRITÂNICAS PARA
JOVENS:

Skins e The Inbetweeners

Monografia apresentada ao Curso de
Audiovisual da Faculdade de
Comunicação, Universidade de
Brasília, como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social com habilitação
em Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª. Érika Bauer de Oliveira

Brasília – DF

Dezembro/2014

BEATRIZ OURO PRETO DE OLIVEIRA

**AS ADAPTAÇÕES AMERICANAS DE SÉRIES BRITÂNICAS
PARA JOVENS:**

Skins e The Inbetweeners

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA:

1. Prof^a. Érika Bauer de Oliveira
2. Prof^a. Dr^a. Dácia Ibiapina da Silva
3. Prof. Carlos Henrique Novis
4. Suplente: Prof. Sérgio Ribeiro

DATA DA APROVAÇÃO:

Agradecimentos

Agradeço à minha família, especialmente meus pais, Ana e Sérgio, pela compreensão indiscriminada e incessante a cada etapa da minha jornada. Sem seu apoio ilimitado não teria sido possível alcançar o sonho da Universidade e, ainda, ter a chance de escolher o Audiovisual. O incentivo e a crença que depositaram em mim me impulsionaram a concluir este trabalho.

Agradeço aos meus irmãos, Bernardo, Livia e Mel, que me confortam nas crises esporádicas e me aconselham sempre que preciso. Obrigada pela parceria infinita, partilhar as conquistas com vocês justifica qualquer sacrifício. Também agradeço pela oportunidade de ser tia de um menino tão iluminado como o Ravi, que, à sua própria maneira, me ensina mais do que qualquer livro na estante.

Agradeço aos amigos, cruciais para os momentos lúdicos que ajudam a adoçar a experiência da vida. Às amigas que me acompanham desde o colégio (e que ainda estarão ao meu lado por muito tempo), dedico um agradecimento especial, pela força que me dão em momentos difíceis e pela confiança que ajudaram a edificar em mim de que tudo daria certo – certamente foi mais fácil com o apoio de vocês.

Aos professores da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, agradeço pelos ensinamentos oferecidos ao longo de todos os semestres, foram lições valiosas que levarei comigo pelo resto da vida. Em especial, agradeço à professora Érika Bauer, por ter acreditado no meu projeto e pela orientação, e aos professores membros da banca examinadora, por terem aceitado o convite para participar deste momento.

Finalmente, agradeço às energias positivas, ao amor, aos deuses, anjos, orixás e todas as forças ao nosso redor que guiam nossos esforços para o sucesso.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena do episódio “Tony” de <i>Skins</i>	51
Figura 2 – Cena análoga em “Tony” de <i>Skins U.S.</i>	52
Quadro de Personagens de <i>Skins</i>	61
Figura 3 - Cenas de “Thorpe Park” de <i>The Inbetweeners</i>	74
Figura 4 - Cenas análogas em “Sunshine Mountain” de <i>The Inbetweeners U.S.</i>	74
Quadro de Personagens de <i>The Inbetweeners</i>	81

RESUMO

A presente monografia pretende analisar as trajetórias de duas recentes produções americanas que derivaram de séries britânicas voltadas para o público jovem com o objetivo de entender as razões de seus insucessos. Para isso, será feita a conceituação do que se entende por séries neste trabalho, assim como suas características e a posição que ocupam no mercado atualmente. Em seguida, esmiuçarei a prática de adaptação e suas peculiaridades. Depois de uma breve abordagem de algumas diferenças entre a cultura americana e a britânica, examinarei diretamente as séries *Skins* e *The Inbetweeners*, ambas exibidas pelo canal E4, e suas adaptações homônimas americanas, transmitidas pela MTV. Com o enfoque na construção dos personagens e nos elementos narrativos utilizados, almejo encontrar os componentes que limitaram o êxito das versões.

Palavras-chave: Adaptação, séries, britânico, americano, *Skins*, *The Inbetweeners*.

ABSTRACT

This monography intends to analyse the course of two recent American productions which have been based on British TV series that aimed the young audience with the purpose of understanding the reasons that lead to its failure. In order to do so it will be done a conceptualization of what is considered as TV shows on this paper, as well as its trade features and the place it holds in the industry nowadays. Then I will detail the practice of adaptation and its peculiarities. After a brief approach on some differences between the British and the American cultures, I will directly examine *Skins* and *The Inbetweeners*, both broadcasted by E4, and their American versions of the same name, broadcasted by MTV. Focusing on character development and the narrative components, I aim to find the elements that limited the success of the versions.

Keywords: Adaptation, TV series, British, American, *Skins*, *The Inbetweeners*.

SUMÁRIO

Lista de Figuras	IV
Resumo	V
Abstract	V
1. Introdução	8
1.1. Justificativa	12
1.2. Objetivos	13
1.2.1. Geral	13
1.2.2. Específico	13
1.3. Metodologia	13
2. Referencial Teórico	14
3. As séries de televisão	16
3.1. Breve histórico	18
3.2. Cenário atual	21
4. A Adaptação	26
4.1. Panorama de adaptações	30
5. Grã-Bretanha e Estados Unidos: da adaptação colonial ao intercâmbio cultural	35
6. Séries britânicas para jovens: Skins e The Inbetweeners	40
6.1. Análises Gerais	45
6.1.1. Skins: as tramas	50
6.1.2. Skins: personagens	60
6.1.3. The Inbetweeners: as tramas	70
6.1.4. The Inbetweeners: personagens	80
7. Conclusão	86
8. Referências bibliográficas	90
9. Referências audiovisuais	92

9.1. Televisivas	92
9.2. Cinematográficas	97
10. Webgrafia	99
Anexo A	100
Anexo B	102

1. Introdução

A televisão, em muitos lares da cultura ocidental, ocupa lugar de destaque no cotidiano familiar e, por muito tempo, seus horários foram guia para a vida dos integrantes da casa. A abundância de novos meios chegou como uma tendência de ruptura desse hábito de dependência televisiva, mas é fato que o aparelho ainda é muito relevante para a indústria cultural. Dentre os formatos televisivos que vêm ganhando espaço nessa convergência entre os meios, o destaque principal é, sem dúvida, a ficção seriada.

O formato seriado de produtos ficcionais surgiu primariamente no universo literário, com as histórias sequenciadas – tanto de maneira epistolar (cartas, sermões, etc) quanto na forma de longas narrativas (As Mil e Uma Noites). (MACHADO, 2000) Mesmo a Bíblia, o livro mais vendido do mundo, apresenta esse padrão, uma vez que se divide em dois testamentos com histórias temporalmente sequenciais. No século XIX, houve um aprimoramento do formato com os folhetins, pequenas histórias publicadas em jornais de maneira serializada. O interesse do público pela continuidade fictícia já se evidenciava então e isso pode ser explicado pelo prazer da repetição cultuado desde a infância. (ECO, 1985)

Com o advento do rádio, surgiram as rádio-novelas, que apresentavam enredos diários em um mesmo horário, estabelecendo, assim, a fidelização do ouvinte. O cinema, então, apareceu com a primeira versão audiovisual do formato seriado. Em seus primórdios, o modelo comercial mais popular de cinema, os nickelodeons, exibia apenas filmes curtos e, por isso, dividia os longas-metragens em dois ou mais filmes para que pudessem ser comercializados, criando o seriado cinematográfico. Havia ainda os filmes que já eram produzidos com o intuito de serialização em escala industrial.

A televisão surgiu, em meados do século XX, e logo remodelou o conceito de produto seriado para viabilizá-lo para seu meio. A semelhança maior em termos de serialização é, sem dúvida, com o formato cinematográfico, mas as peculiaridades da televisão não permitem que a adaptação para a tela pequena seja feita de maneira indiscriminada. O ritual da exibição cinematográfica – a tela grande, a sala escura, a concentração total – não é tal como o da exibição televisiva, que deve admitir a distração e a falta de atenção total como fatores importantes, além da necessidade de considerar o papel dos intervalos na estrutura narrativa. Dessa forma, a televisão depende da serialidade muito mais intrinsecamente do que o cinema,

que se utiliza desse recurso de maneira opcional. Por esse motivo, a presença de seriados na grade de programação dos canais pode ser observada desde o surgimento da televisão.

Tratando-se de ficção, existem três subgêneros principais de produtos televisivos que tem como característica a serialidade – as telenovelas, as minisséries e os seriados. As novelas e as minisséries possuem em comum a estruturação em capítulos e a pré-determinação do seu fim, o que altera a forma narrativa de maneira que os capítulos convirjam para objetivo planejado para o final. Já os seriados, organizados em episódios, não possuem previsão do seu término, sendo divididos em temporadas que variam o número de episódios, assim também se distanciando da dependência narrativa de um desfecho determinado.

Os seriados, também chamados de séries, apresentam formatos distintos que variam de acordo com seu gênero e o tom dramático ou cômico da narrativa. As séries dramáticas tendem a apresentar duração mais longa, a partir de quarenta minutos, e enredos de nuances mais sérias, ainda que apresentem comicidade ocasional. As sitcoms, séries cômicas de situação, têm duração aproximada de até trinta minutos e tom mais leve, podendo ou não abordar ocorrências trágicas.

As séries de televisão, em todos os seus formatos, estão em voga e, muito disso, se deve às facilidades trazidas pelos avanços tecnológicos. As redes de televisão a cabo, primeiramente, introduziram a possibilidade de contato com produções televisivas de outros países. Em seguida, houve o surgimento e subsequente disseminação da internet. A rede de comunicações possibilitou downloads, legais e ilegais, que oferecem a oportunidade de acesso rápido a séries – fator que quebra a dependência do espectador com a televisão para assistir às mesmas. Aos espectadores de séries de países distintos ao seu, ficou mais fácil, também, acompanhar o seriado concomitantemente ao lançamento dos episódios no país de origem dele. Dessa maneira, é viável assistir até mesmo às séries que não sejam transmitidas por canais de televisão em seu país.

No Brasil, as séries chegaram, também, juntamente com o nascimento das emissoras de televisão. A primeira série a fazer significativo sucesso no país foi a sitcom *Alô, Doçura!* (1953-1964), inspirada na americana *I Love Lucy* (1951-1957) – sitcom de relevante êxito. Ultimamente, na programação da TV aberta, é possível perceber uma predileção pelo investimento na produção de sitcoms – como *Tapas e Beijos* (2011-) e *A Grande Família* (2000-2014) - ou minisséries, ao invés de seriados dramáticos, em um cenário em que as

novelas ainda se apresentam como soberanas de audiência. A rede Globo, principal nome entre os canais de sinal aberto, começou a experimentar novos modelos de série dramática recentemente, como a recém-lançada *A Caçada* (2014). Mas ainda é possível perceber que as séries dramáticas não são produzidas com o intuito de permanecer muito tempo no ar, são tratadas como séries especiais. O costume de ter controle narrativo como nas novelas e minisséries já se enraizou nos realizadores. A segunda emissora de expressão no quesito produção ficcional é a rede Record, que se dedica, também, quase exclusivamente a novelas e pontuais minisséries bíblicas.

Em contrapartida, os canais de TV por assinatura estão investindo cada vez mais na produção de séries brasileiras, originais ou adaptadas. Isso se deve, em grande parte, à aplicação da Lei da TV por Assinatura (Lei 12.485/2011¹), que prevê que todos os canais brasileiros por assinatura deverão exibir uma cota diária de conteúdo nacional em horário nobre. Nos últimos dois anos, então, ocorreu um crescimento acentuado no número de séries brasileiras, tanto sitcoms, quanto séries dos mais variados gêneros, podendo citar como exemplo *Três Teresas* (2013-) e *Questão de Família* (2014), do GNT, e *Bipolar* (2014-) do Warner Channel.

O país de maior expressão em matéria de produção e distribuição de séries na atualidade é, sem dúvida, os Estados Unidos. Até mesmo entre os downloads ilegais, são as produções americanas que figuram entre as mais procuradas. São vários os canais de televisão dedicados à produção de séries no país, e já se pode pensar em uma indústria de produtos seriados, visto que já existem padrões seguidos pelas emissoras – de formato, duração, temporada de estreia e etc. Além das emissoras, outro meio de produção está se desenvolvendo: os canais que oferecem produtos audiovisuais online, como a empresa Netflix.

Dessa maneira, a cada “temporada de estreia” (setembro-outubro) somos bombardeados por novas criações televisivas que têm potencial para perdurar vários anos. Apenas nos Estados Unidos, observamos uma média de 20 novas séries por temporada, o que exige dos criadores e roteiristas uma meticulosa renovação. Com o sucesso do formato, é de se esperar que o mercado criativo trabalhe cada vez mais para inovar e surpreender o espectador, já que

¹ Encontrada em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm

² A fim de diferenciar as séries originais e suas versões, denominarei, ao longo do trabalho, as britânicas como *Skins* e *The Inbetweeners* e as adaptações como *Skins U.S.* e *The Inbetweeners U.S.*.

³ Fonte: <http://tecnologia.terra.com.br/eletronicos/lares-brasileiros-tem-cada-vez-mais-computadores-e-menos-radios,dc9835cc22c51410VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html>

⁴ Por questões de praticidade, considero, aqui, temporadas mesmo as chamadas ‘series’ britânicas, conjunto de episódios de uma série exibidos por ano, mas que não tem período pré-determinado para irem

o acesso facilitado pode, ao invés de fidelizar o público, apresentar outros produtos que chamem mais sua atenção, novidades de estilo e narrativa. Para além dessa tendência, porém, o que também se pode observar é uma grande safra de *remakes* de séries antigas e adaptações de séries estrangeiras para o seu país, sintoma de um esgotamento criativo. Na última década, houve uma expressiva popularização dos seriados britânicos mundo afora, impulsionada pela internet. Com isso, algumas produtoras resolveram investir mais em adaptações de séries que tenham tal origem.

A adaptação é um recurso vastamente utilizado pelos produtores culturais das mais diversas áreas. Assim como a transposição de livros para o cinema, teatro ou televisão, é possível perceber também a prática de adaptação cultural entre formatos de atrações consagradas, como os programas de auditório e telenovelas. Com os seriados não poderia ser diferente, e observamos a exploração máxima desse método – adaptações literárias dos mais variados gêneros, adaptações de universos de histórias em quadrinhos, adaptações de reality shows, adaptações de séries estrangeiras, etc.

Pode-se, porém, observar uma tendência ao fracasso de audiência por parte das adaptações americanas de séries estrangeiras nos Estados Unidos, o que as faz serem canceladas após curto período de exibição. Dentre elas podem-se citar as britânicas *Coupling* (2000-2004), *Fawlty Towers* (1975-1979) e *The IT Crowd* (2006-2013). Os casos exitosos são mais raros, ainda que possam ser mencionados grandes sucessos como as versões de *The Office* (2005-2013), *Whose Line Is It Anyway?* (1998-2006), e a recente adaptação da rede Netflix, *House of Cards* (2013-).

Dois casos recentes chamam a atenção pelas trajetórias particularmente semelhantes - as duas séries foram exibidas pelos mesmos canais em ambos os países, tinham como alvo principal o público jovem e foram canceladas nos Estados Unidos na primeira temporada sem que uma segunda fosse encomendada. Estas duas séries são *Skins*, exibida de 2007 a 2013 no Reino Unido e em 2011 nos Estados Unidos, e *The Inbetweeners*², transmitida entre 2008 e 2010 originalmente e adaptada em 2012.

Quando se trata de adaptações americanas de seriados britânicos é muito comum que já exista um preconceito à transposição antes mesmo da estreia da mesma, devido ao histórico de falhas. Os comentários subsequentes ao anúncio de que a adaptação será feita geralmente

² A fim de diferenciar as séries originais e suas versões, denominarei, ao longo do trabalho, as britânicas como *Skins* e *The Inbetweeners* e as adaptações como *Skins U.S.* e *The Inbetweeners U.S.*

são indagações questionando a necessidade real da feitura do projeto, uma vez que o produto original já cumpriu seu papel. A fama dos Estados Unidos como mal aproveitador das séries britânicas tem crescido e muitos nem se dão o trabalho de dar ao projeto uma chance real. De fato, são poucos os exemplos satisfatórios que possam contribuir para elevar o moral das adaptações americanas, sendo *The Office* a mais recorrente citação de sucesso daqueles que tentam defender a prática. Como estudante de audiovisual interessada no mercado televisivo e, mais especificamente, de séries, me pareceu interessante notar que o mercado americano continua arriscando nesse tipo de produção mesmo quando a reação natural à ideia delas já é negativa.

O intuito desse trabalho, portanto, é analisar especificamente estes dois casos de adaptação para o público americano de maneira que se encontrem os motivos que os levaram ao fracasso. Examinando as estruturas narrativas dos episódios, assim como as mudanças aplicadas e o contexto do período de exibição, pretende-se calcular as possibilidades que motivaram a rejeição. O foco da análise comparativa são os episódios das primeiras temporadas de cada uma das séries, tanto as originais como as adaptações, podendo assim observar claramente as escolhas admitidas pelos produtores americanos quanto às adequações ao seu público.

1.1. Justificativa

A televisão é um veículo de comunicação que ainda mantém um alto índice de sucesso perante os consumidores e ainda não parece ter o ostracismo em seu horizonte, como certos aparelhos eletrônicos que surgem e desaparecem de tempos em tempos. Ela está presente, hoje, em 97,2% dos lares brasileiros³. A programação das emissoras de televisão, principalmente as de sinal aberto, depende diretamente da resposta da audiência.

O desafio das redes de televisão, atualmente, é conseguir exibir um material inovador que prenda o público em frente aos aparelhos mesmo com a diversidade de opções de entretenimento que lhe é oferecido. Ao mesmo tempo em que as mídias aumentam as possibilidades, cresce o público interessado em séries e as suas exigências para com a qualidade delas. Cada vez mais, então, é preciso apostar em programas que ofereçam um

³ Fonte: <http://tecnologia.terra.com.br/eletronicos/lares-brasileiros-tem-cada-vez-mais-computadores-e-menos-radios,dc9835cc22c51410VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html>

sucesso expressivo, a fim de justificar o investimento para a sua permanência no ar. As séries de televisão não possuem validade pré-definida e se o desempenho não satisfizer as expectativas elas são canceladas, muitas vezes sem obter a possibilidade de melhorar os índices de audiência, como as novelas podem fazer.

Dessa forma, é importante conhecer os motivos que levam as produtoras americanas a arriscarem seus investimentos em adaptações ao invés de produtos originais, mesmo com exemplos ainda bastante frescos dos fracassos de adaptações anteriores. Parece-me fundamental delimitar o espaço de falha dentro do sistema de produção e distribuição destas séries a fim de possibilitar o desenvolvimento de mecanismos que evitem fracassos futuros e assim prevenir possíveis prejuízos desnecessários. Esse cuidado também é relevante para o mercado brasileiro, uma vez que ele também se espelha em grandes sucessos internacionais para basear seus projetos e fazer as mudanças necessárias para agradar o público nacional.

1.2. Objetivos

1.2.1. Geral: Desenvolver uma análise comparativa da primeira temporada das versões inglesa e americana para as séries *Skins* e *The Inbetweeners* a fim de compreender os fatores que resultaram no fracasso das adaptações.

1.2.2. Específicos: Mapear o cenário e as condições em que cada uma das versões foi produzida, entendendo e situando-as em seu contexto devido; Considerar o elenco, a estética e o público-alvo para entender a trajetória das séries em cada país; Analisar as diferenças culturais e entendê-las como possíveis fatores; Identificar os pontos-chave para a falta de sucesso em território americano.

1.3. Metodologia

A pesquisa será desenvolvida com base em uma análise comparativa das primeiras temporadas das versões originais e das adaptações americanas das séries *Skins* e *The Inbetweeners*. A investigação pretende dar conta das diferenças e semelhanças entre as narrativas dos episódios, bem como a caracterização dos personagens e do universo das séries.

Inicialmente, avaliarei mais profundamente o papel que as séries de televisão ocupam na sociedade desde o seu surgimento. Para isso, começarei com o esboço de um breve histórico e então elaborarei um panorama da situação atual das séries. A próxima etapa será um estudo a respeito das características da adaptação como um recurso amplamente utilizado, embora o foco seja a adaptação audiovisual. Também será feito um ligeiro prospecto da adaptação cultural que ocorreu durante e após a colonização dos Estados Unidos pela Grã-Bretanha. Finalmente, então, explanarei sobre as séries escolhidas para análise.

Além do referencial teórico baseado, principalmente, em livros sobre televisão, com destaque para *Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos* da TV de Sônia Rodrigues, e adaptação, principalmente *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, organizado por Rachel Carroll, o estudo também se apoiará em materiais encontrados na internet – através de sites, fóruns e blogs. Este método não incide em um resultado conclusivo, a metodologia utilizada tem caráter exploratório.

2. Referencial Teórico

As séries adquiriram uma legitimidade, nas três últimas décadas, que as afastaram da marginalização dos programas televisivos, presos ao formato do aparelho, e as elevaram ao caráter de obra antes reservado apenas para o audiovisual cinematográfico. A seriefilia está substituindo a cinefilia, embora ainda carregue as características de aproximação profunda do conteúdo por parte dos fãs. Esse espectador não é entorpecido pela reprodução fiel do nosso mundo, mas, sim, pela identificação com o discurso ou a narrativa. A tendência realista das séries atuais está ligada à urgência pela transparência, pela eliminação do traço autoral até que as cenas pareçam acontecer através de uma janela aberta. A emulação da realidade feita através desse modelo narrativo se apresenta como uma regulação simbólica da busca social pela limpidez, pela verdade. (JOST, 2012)

Como o intuito do trabalho é analisar, principalmente, as diferenças estabelecidas durante as construções das séries em seus contextos próprios, as originais e as adaptações, julguei fundamental compreender e delimitar o processo de criação dos roteiros – uma vez que muitos dos episódios adaptados preservaram o conteúdo dos enredos originais. Ainda que o sucesso da série não seja dependente direto das técnicas que usa quanto é da simbologia que

representa para o espectador (JOST, 2012), os roteiros formam a base que permite algum nível de identificação por parte dele.

Para isso, tomei como base principal um livro recente de Sônia Rodrigues, brasileira, doutora em literatura, que dá aula de roteiro na pós-graduação da Universidade Veiga de Almeida, no Rio de Janeiro. Em *Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV*, publicado em 2014, a autora analisa os fundamentos necessários para a escrita de um bom roteiro a partir de diversos exemplos de séries bem-sucedidas, principalmente de origem norte-americana. A escolha deveu-se, exclusivamente, ao fato de o foco de construção narrativa ser voltado diretamente para as peculiaridades do modelo seriado e não para o roteiro cinematográfico como a extensa obra de Syd Field, por exemplo. Do autor, porém, me empresto do conceito de que a adaptação deve ser encarada como um roteiro original e que a adaptação implica na mudança de estrutura, função e forma. (FIELD, 2001) Além disso, o mais essencial em um processo adaptativo é a seleção entre o que deve ser mantido e o que deve ser abandonado. (RODRIGUES, 2014)

Sônia Rodrigues defende que, para um roteiro de série funcionar, é preciso que: haja a sólida construção de um mundo inconfundível; que as falas e ações considerem as decisões autorais; e que haja verossimilhança - isso só é possível se houver coordenação entre os elementos da narrativa. Os roteiristas das séries dispõem de vários episódios para a criação deste mundo e dos personagens, mas já no primeiro é importante que eles fiquem claros. Levarei esses dados em conta ao analisar o processo de adaptação das séries para a cultura americana, porque o mundo inconfundível e a verossimilhança não poderiam, em tese, serem os mesmos para os dois países.

Quanto à criação dos personagens, eles só podem agir segundo o que lhes cabe, respeitando as possibilidades, a plausibilidade e a necessidade do ato para a trama. (ARISTÓTELES; RODRIGUES, 2014) Além disso, suas características não podem ser fortuitas, precisam fazer sentido dentro da narrativa, de forma que ela evolua. Fazer o espectador entender as motivações dos personagens é fundamental para a boa construção deles e é o que possibilita a identificação do espectador com o personagem. Para isso, é importante que esteja claro o DNA da série (seu propósito, seu *storyline*) e que ele seja respeitado para não comprometer a fidelidade à estrutura narrativa. (RODRIGUES, 2009)

Quanto às adaptações, elas representam a compulsão cultural pela repetição, manifestando um anseio pelo reencontro com o texto original. Como toda adaptação implica em uma transformação do objeto adaptado, nem a mais literal delas escapa de ser infiel a ele. Os eixos críticos principais dos estudos adaptativos são: fidelidade, intertextualidade, historicidade e autoria (CARROLL, 2009), e, embora nem todos se apliquem à análise de cada adaptação, eles são complementares e complexos.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. (BENJAMIN, 1936)

Ainda em Benjamin (1936), mesmo que ele se referisse mais especificamente às imagens é possível fazer analogia às peças audiovisuais, a autenticidade de uma obra envolve seu contexto de criação, seu “aqui e agora”. Para o contexto das adaptações é possível observar como é feita a diferenciação entre a autenticidade do material original e a da adaptação.

3. As séries de televisão

A fim de situar o contexto do momento de veiculação das séries a serem analisadas e, ainda, estabelecer o papel que elas deveriam cumprir para com o público alvo, farei uma análise da função das séries e sitcoms dentro da programação dos canais de televisão, desde o início da larga difusão do aparelho. Cabe aclarar que tomarei como base o padrão de serialização das emissoras norte-americanas apenas em função da maior parte das produções difundidas terem essa origem.

Define-se, aqui, como série de televisão todo o produto audiovisual de caráter ficcional fragmentado em episódios, e não em capítulos como as novelas e minisséries, e transmitido através de temporadas⁴, não tendo, assim, um tempo pré-determinado e calcificado de desenvolvimento de tramas. Dentre elas, podemos instituir uma divisão no tocante à narrativa e ao gênero: séries dramáticas e sitcoms – comédias de situação. Além da abordagem e

⁴ Por questões de praticidade, considero, aqui, temporadas mesmo as chamadas ‘series’ britânicas, conjunto de episódios de uma série exibidos por ano, mas que não tem período pré-determinado para irem ao ar.

tonicidade distintas de cada gênero, diferem-se elas, também, pelo formato em que são apresentadas usualmente.

As séries dramáticas têm por característica a duração de 40-60 minutos por episódio, e a quantidade de episódios por temporada tende a ser por volta de 20, mas o número pode variar por diversos motivos - queda na audiência, época de estreia ou até mesmo o país de origem da série, o Reino Unido, mesmo, tende a limitar o número de episódios para até 10. Os temas apresentados pelas séries dramáticas são os mais sortidos, sendo comuns séries que apresentem como mote principal um local de trabalho (hospitais, escritórios de advocacia, departamentos de polícia) e explorem o cotidiano dos personagens que ali labutam. Assim, os gêneros também são amplamente explorados, temos séries de terror e suspense que exploram o sobrenatural, séries que esmiúçam os bastidores políticos, séries dramáticas de temática familiar, séries com ação que acompanham investigações criminais, e assim por diante.

As sitcoms, comédias de situação, derivam de programas de rádio que tinham a mesma proposta – apresentar personagens fixos, e caricatos, solucionando as peripécias dos seus cotidianos de forma bem humorada. O formato consagrado dos episódios tem a duração média de 22 minutos e as temporadas também apresentam variação no número de episódios, mas o número médio está em torno de 23. A exemplo das séries dramáticas, as sitcoms tampouco possuem uma temática única, sua distinção fica por conta da tonicidade que, neste caso, é sempre cômica e de abordagem mais etérea.

Para ajudar na diferenciação entre os supracitados tipos de séries de TV, é importante avaliar também a narrativa e a caracterização dos personagens. As séries dramáticas apresentam nuances mais profundas das personalidades dos personagens e dos arcos da trama do que as sitcoms. Em *Sitcoms: Definição e História*, Fernanda Furquim elucida sobre as comédias de situação:

Para defini-la melhor, podemos comparar episódios de uma sitcom com textos de crônicas, nos quais o autor centraliza sua atenção em determinados personagens fixos vivendo situações que poderiam acontecer no dia-a-dia do telespectador, desenvolvendo-as livremente de acordo com as características de cada um, ressaltando seu lado cômico de forma exagerada ou caricatural. (FURQUIM, 1999, p. 8)

Para a análise que seguirá a respeito das adaptações de séries britânicas para o público norte-americano, selecionei uma série dramática, *Skins*, e uma sitcom, *The Inbetweeners*.

Dessa forma será possível avaliar os vieses de cada uma das categorias e suas subsequentes alterações em cada país.

3.1. Breve histórico

O surgimento da televisão, mais que uma invenção que desponta de repente, é um processo que contou com contribuições de várias pessoas e, portanto, não se costuma atribuir a apenas uma figura. Diversas contribuições a partir das últimas décadas do século XX culminaram para que, na década de 1920, o escocês John Logie Baird aperfeiçoasse o disco de varredura inventado pelo russo Paul Nipkow e criasse a Baird Television, o primeiro sistema de televisão totalmente mecânico. As pesquisas para desenvolver um sistema eletrônico tiveram início imediatamente, mas a quebra da bolsa e a consequente crise de 1929 interromperam-nas e apenas em 1938 a DuMont conseguiu fabricar o primeiro aparelho televisor eletrônico por completo.

Entre o lançamento da televisão eletrônica e a real difusão do aparelho por entre os lares e estabelecimentos comerciais também houve demora, influenciada por um acontecimento mundial. Embora certas emissoras de rádio americanas já começassem a ensaiar o esboço de uma programação, a eclosão da 2ª Guerra Mundial atrasou seu desenvolvimento e as rádios ganharam destaque, já que era através delas que as informações eram divulgadas. Ao fim do conflito bélico, porém, teve início a explosão das vendas dos aparelhos televisivos, ainda que significativamente caros à época, muito por que as emissoras perceberam que poderiam atrair o público justamente fazendo o que seu competidor, o rádio, fazia – números musicais – mas com a vantagem de poder oferecer também a imagem dos artistas, ainda que fosse precária em um primeiro momento, e, ainda, outros tipos de atrações.

Passadas as crises econômicas, a televisão pode estabelecer-se nos anos 50 como o produto mais popular e com grande número de vendas – em 1956 ela já estava presente em 85% das casas nos Estados Unidos, que foi o país que se destacou em relação às pesquisas e desenvolvimento da televisão. Dessa forma, os produtores das emissoras de lá necessitavam aprimorar e enriquecer a programação. As inspirações vieram de outros meios, naturalmente, já que a televisão ainda era um meio recém-nascido entre experientes como o rádio e o cinema.

Como as emissoras primordiais haviam se originado no rádio, não só nos Estados Unidos, mas igualmente na Inglaterra, era natural que a programação inicial fosse uma adaptação dos programas deste. Assim, os primeiros noticiários, por exemplo, não passavam de um repórter puramente reproduzindo a leitura das notícias. Os programas ficcionais seguiram o mesmo padrão e também se tratavam de adaptações, até mesmo da transferência de alguns programas para a televisão. A exibição de séries começou igualmente neste período, com exemplos como *The Honeymooners* (1955-1956) e *Dragnet* (1951-1959). “No meio da década, havia 14 séries dramáticas. No início, os programas eram exibidos ao vivo, transmitidos diretamente do estúdio para o espectador com todos os defeitos e erros.” (KELLISON. 2006. p.38)

Após o frenesi de experimentação da programação da década de 1950, alguns formatos foram bem ajustados, como os programas de auditório com apresentações musicais, os *game shows* com a participação do público e as próprias séries - ainda que até a década de 1960 tenha ocorrido o irrompimento de sitcoms, principalmente familiares, em detrimento da renovação de séries dramáticas transmitidas à época, as comédias chegaram nos mais variados gêneros, muitas abordando a fantasia, e preencheram as programações. *I Love Lucy* (1951-1957), produzida, também, pela própria artista Lucille Ball, a partir de seu programa de rádio, é considerada a sitcom precursora do modelo que seria seguido como exemplo até a atualidade – filmagem em sequência com múltiplas câmeras e em frente a uma plateia.

Uma tendência clara das séries pioneiras e que perdura até hoje é a abordagem de temas que estão em voga. Obviamente é comum que a cultura seja reflexo dos conflitos e problemáticas da sociedade da qual fazem parte, assim como é na pintura e na literatura. Por isso, enquanto a década de 1960 teve como foco a corrida espacial, por exemplo, durante a década de 70, período em que o mundo passava por várias mudanças após a Guerra do Vietnã e o aprofundamento da Guerra Fria, as séries apresentavam como assunto principal muitos tabus que vinham à tona para discussão naquele período, como a guerra (*M*A*S*H**), o feminismo (*Mary Tyler Moore Show*), o aborto e o racismo (*All in the Family*).

A popularização dos videocassetes na década de 1980 juntamente com a criação dos canais de televisão a cabo forçou os produtores a repensar os modelos de programação e as experimentações com o vídeo exerceram também influência na produção. A grande diferença a ser destacada reside na detenção do controle da programação, que antes estava completamente na mão das emissoras e agora passava ao telespectador, que poderia ter a

liberdade de assistir aos seus programas quando quisesse, após gravá-los, e ainda escapar dos intervalos comerciais. As sitcoms sofreram uma tendência de, novamente, voltarem-se para a temática familiar, com nomes como *The Cosby Show* (1984-1992) e *Alf* (1986-1990).

Ao final dos anos 90, surgiu mais um avanço tecnológico que seguia a linha do videocassete e o ajudou a ser desbancado pelo aparelho de DVD, o DVR – um sistema digital de gravação oferecido por empresas de TV a cabo que não exige a presença de um aparelho adicional além do da própria TV a cabo e nem a troca constante de mídias como ocorria com a fita cassete. A popularização da televisão a cabo, então, aumentou também a produção de séries porque cresceram também a quantidade de canais. Nessa década, os gêneros e temas foram os mais variados, com destaque para a abertura definitiva em torno da discussão da homoafetividade, presente em sitcoms como *Will and Grace* (1998-2006) e *Friends* (1994-2004), essa considerada por muitos a melhor sitcom de todas, e do espaço das séries para o público jovem, que teve início no fim da década de 1980 e aprofundamento nos anos seguintes, com nomes como *Beverly Hills 90210* (1990-2000), *My So-Called Life* (1994-1995) e *Dawson's Creek* (1998-2003).

Na virada do século, evidenciaram-se séries que inovaram, seja na temática ou na narrativa. Devido ao aumento da quantidade de canais e à propagação da televisão a cabo, tanto nos Estados Unidos quanto ao redor do mundo, que ocorreu na década anterior, foram muitas as produções que obtiveram sucesso, tanto de público quanto da crítica. Pelas inovações, cito *The Sopranos* (1999-2007), uma série voltada para os bastidores da máfia italiana nos Estados Unidos; *24 Horas* (2001-2010, 2014), que chegou com a premissa de contar, em seus vinte e quatro episódios, cada hora de um dia na vida do agente Jack Bauer; *Lost* (2006-), com um misto de ficção científica, suspense e drama, a série tinha como característica as reviravoltas e mistérios que instigavam os espectadores; *How I Met Your Mother* (2005-2014), uma sitcom cujo mote era um pai contando aos filhos como conheceu sua mãe, sem revelar a identidade dela até a última temporada; *Modern Family* (2009-), sitcom que apresenta elementos de falso documentário ao registrar a vida de uma família considerada não convencional.

Os anos 2000 estão marcados pela introdução da influência da internet nas outras mídias, a televisão incluída. O que começou com portais de notícia, armazenamento de dados e a possibilidade de correspondência por via eletrônica, hoje é uma ferramenta indispensável à vida de grande parte da população mundial. As possibilidades da rede mundial são

incontáveis e com isso muda a visão do espectador, antes acostumado à tela da televisão na sala de estar e agora treinado para viver em frente a uma tela plana e tátil de cinco polegadas. Para poder competir, a televisão se alia à tecnologia e passa a oferecer imagens cada vez melhores em definição e programas com narrativas mais complexas e que se assemelhem a outros meios, como também a fotografia próxima à do cinema que atrai um público que antes via a televisão com maus olhos, além de oferecer conteúdos através de sites e redes sociais, para manter o contato com o público.

3.2. Cenário atual

Assim como anteriormente mencionado, as séries de televisão conquistaram nas duas últimas décadas uma posição de alto destaque dentro das programações. “As séries são a narrativa do século XXI. Elas são para o nosso século o que o romance foi para o século XIX e o cinema foi para o século XX.”. (RODRIGUES, 2014, p. 9) As inovações tecnológicas que tiveram início na década de 1980 foram fundamentais para esse processo, uma vez que alteraram o modo de recepção das programações por parte dos espectadores. Depois que a gerência do que se assiste e quando se assiste passa ao público, configurando autonomia nas escolhas dos programas, a noção de produção precisa ser reformulada já que as emissoras não detêm mais controle de quando e como a recepção dos episódios será feita por cada telespectador.

A própria narrativa das séries foi afetada por tais mudanças, agravadas pelo surgimento da internet e de empresas como a Netflix, que oferece diversos produtos audiovisuais por um preço irrisório ao mês, e os deixa inteiramente à disposição do cliente para assisti-los, sem intervalos, dando-lhe liberdade. O sucesso desse modelo, completamente livre de anúncios publicitários, entra em conflito com o pensamento anteriormente vigente de que a propaganda fazia parte da narrativa de todos os programas de televisão, inclusive as séries dramáticas e sitcoms.

Se os intervalos que fragmentam um programa de televisão fossem suprimidos e os vários capítulos diários fossem colocados em continuidade numa mesma sequência, o interesse do programa provavelmente cairia de imediato, uma vez que ele foi concebido para ser decodificado em partes e simultaneamente com outros programas. Ninguém suportaria uma minissérie ou telenovela que fosse

apresentada de uma vez só (mesmo que de forma compacta), sem interrupções e sem os nós de tensão que viabilizam o corte. (CRUZ, 2000, p. 88)

Ainda que tenha publicado o livro em um ano relativamente recente, Arlindo Cruz, nesta afirmação, parece ter a visão voltada apenas para o que já havia se firmado e desconsidera as tendências narrativas que surgiam então. Em um artigo publicado onze anos mais tarde, porém, ele reconhece que a narrativa televisiva já não é a mesma: “Resta saber, enfim, até quando a televisão tal como a conhecemos vai continuar e em que momento as pressões por mudanças serão tão fortes que a questão se restringirá a mudar ou morrer.” (CRUZ, 2011)

O americano Jason Mittell dedica à complexidade narrativa na televisão contemporânea um artigo publicado na revista *The Velvet Light Trap*. Nele, o autor identifica o aparecimento de séries, dramáticas e sitcoms, que trazem novos modelos narrativos e não se atém aos modelos pré-estabelecidos e de sucesso. O êxito de audiência, aliás, não costuma ser a principal característica dessas séries, mas a influência que deixam como legados as tornam fundamentais para a discussão da narrativa televisiva.

Uma das particularidades observadas por Mittell é o abandono da necessidade de apresentar conclusão para as tramas desenvolvidas ao longo do episódio ao final do mesmo – atributo clássico da forma episódica. Ele elucida: “At its most basic level, narrative complexity is a redefinition of episodic forms under the influence of serial narration – not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance.” (MITTELL, 2006, p. 32) Em tradução livre: ao nível mais básico, a complexidade narrativa é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração seriada – não necessariamente uma fusão completa das formas episódica e seriada, mas um equilíbrio mutável. Aqui, o autor considera narração seriada como aquela dividida em capítulos e é essa a transição que aponta, a amalgamação das duas formas de narração ficcional.

É possível, de fato, constatar que essa inclinação já existia pontualmente nas décadas passadas, mas seu uso se torna mais frequente à medida, também, que a maneira de assistir às séries tem possibilidades mais abrangentes. Cito, por exemplo, um recurso muito comum em filmes, as tramas entrelaçadas que se unem ao final, e usado pela sitcom *Arrested Development* (2003-2006, 2013), que após um cancelamento polêmico e considerado precoce, retomou a série sete anos depois com uma temporada especial produzida pelo Netflix. Nesta temporada, particularmente, cada episódio é narrado do ponto de vista de um dos personagens

e segue a trajetória dele nos últimos sete anos, mas, a todo o momento, percebemos o quanto as histórias estão todas cruzadas e fazem total diferença no resultado final. Esse artifício já havia sido usado em outras temporadas da série, mas apenas nessa ocorreu de forma total, transformando a temporada em um grande quebra-cabeça, nos moldes de pinturas impressionistas pontilhadas, de forma que, ao nos afastarmos, é possível enxergar o sentido total.

O meio no qual a série foi disponibilizada, então, faz toda diferença - o espectador desta temporada teve a opção de assistir a todos os episódios em sequencia, ajudando a entender o todo. Ao contrário do que Arlindo Cruz sugeriu, é possível que uma série não entedie o espectador sem o recurso dos intervalos, bem como logram nesse aspecto os filmes de longa-metragem. Tanto o é como é admissível, hoje, produzi-la já com esse intuito em mente, como fazem as produções recentes do Netflix. Ainda que o cérebro peça por pausas esporádicas, é o espectador que escolhe como e quando será feita. Mais uma vez, destaco como a independência do espectador em relação às emissoras e produtoras de séries é importante no que diz respeito às mudanças que isso traz ao pensamento produtivo das mesmas. Talvez, há vinte e cinco anos, não fosse possível realizar uma temporada tão meticulosamente elaborada visualizando a possibilidade de o espectador ter acesso a todos episódios de uma vez e dedicar a eles a mesma atenção.

Outra característica que a liberdade do telespectador acarreta é que as estratégias de fidelização do público também precisam ser repensadas, já que, muitas vezes, o espectador, já não necessariamente um telespectador, agora possui uma maneira individualizada de ter contato com a série - cabe a ele escolher em quanto tempo assistirá os episódios já lançados, se os fará com ou sem intervalos, etc. Dessa forma, surge uma figura fundamental para o novo terreno das séries de televisão: o fã. A audiência da televisão nem sempre configura alguém realmente devotado ao programa que está assistindo, mas, às vezes, o telespectador é o indivíduo acomodado ao que está passando e que não troca de canal. O fã é aquele que oferece audiência cativa e, ainda, participa do universo da série de outras maneiras, comentando em redes sociais sobre a mesma, por exemplo.

A expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre a passividade dos espectadores dos meios de comunicação. Em vez de falar sobre produtores e consumidores de mídia como ocupantes de papéis separados, podemos agora considerá-los como participantes interagindo de acordo com um novo

conjunto de regras, que nenhum de nós entende por completo. Nem todos os participantes são criados iguais. (JENKINS, 2009, p. 30)

O fã também oferece uma nova maneira de capitalização sobre a série, já que o interessa o universo da mesma e quanto mais ele estiver inserido aí, melhor. Para isso, existe a comercialização de produtos relacionados à série, como camisetas, broches e bonés, bonecos em miniatura, réplicas de objetos de cena e etc. Além disso, a própria disponibilização das temporadas da série em DVD é uma forma de agradar aos fãs, que assim podem assistir a série da maneira que preferirem ou apenas os seus episódios preferidos, e, ainda, perpetuar seu contato com a série e seus personagens mesmo que a televisão não a exiba mais. A narrativa transmídia (JENKINS, 2009) é outro sintoma da consciência de que o fã está inteiramente participativo na atualidade, e está disposto a ir além da observação passiva dos acontecimentos da série para se envolver na investigação deles. O crescimento das ficções de fãs, *fan fictions*, também faz parte desta tendência.

Outro fenômeno crescente é a realização de convenções que reúnem entusiastas de certos nichos, como já era corriqueiro com fãs de histórias pertencentes a universos fantásticos. O Comic-Con, por exemplo, é um evento que ocorre há décadas e originalmente era voltado apenas para fãs de histórias em quadrinhos, mas foi expandido e, hoje, além de ocorrer em mais de um lugar do mundo, alia vários segmentos – cinema, literatura e televisão – e possibilita o contato dos fãs com os produtores e atores envolvidos em suas produções preferidas. Os painéis da Comic-Con são importantes para as produtoras de cinema e emissoras de televisão porque servem como termômetro para lançamentos, é comum a transmissão exclusiva de trechos ou trailers de futuras estreias nestes eventos e a reação do público é observada. É interessante, também, perceber a ascensão desse tipo de convenção de entretenimento como mais uma oportunidade de divulgação de produtos audiovisuais e, ainda, um meio de aumentar e fidelizar seu público.

Ainda que algumas séries recebam a consagração da crítica, nem sempre os índices de audiência acompanham o entusiasmo e as ameaças de cancelamento passam a ser uma constante e por muitas vezes a dispensa se concretiza. Os fãs são fatores indispensáveis para equilibrar essa balança, já que podem atrair mais pessoas para ver a série em questão ou porque podem consumir produtos referentes à série e seus patrocinadores, justificando a continuidade da produção. Assim, mesmo que os números da audiência pareçam insuficientes para manter a série no ar, o esforço da base de fãs pode ser crucial para mudar a ideia da

emissora. Um exemplo recente disso é a sitcom *Community* (2009-2014), que esteve ameaçada de cancelamento por diversas vezes, mas conseguiu se manter por 5 temporadas completas e mesmo após ser cancelada oficialmente pela emissora original, teve mais 13 episódios encomendados por outra produtora. Com a internet, os fãs encontraram um meio que os deu oportunidades únicas, como a de se fazerem ouvir.

Um exemplo ainda mais significativo do impacto que os esforços dos fãs podem ter é o caso da série *Veronica Mars* (2004-2007), que também foi cancelada devido à baixa audiência, mas que cativou em seus espectadores uma fidelidade que a acompanhou depois de seu término. Os fãs frequentemente pediam a volta da série em redes sociais e aos próprios atores e idealizadores que faziam parte dela, ainda que estes já estivessem engajados em outros projetos. Começaram a surgir, então, boatos de que um filme poderia ser produzido, ao invés de uma nova temporada. Os rumores se confirmaram parcialmente reais em 2013, o criador da série tinha em mão um roteiro mas não havia nenhuma produtora interessada em financiar o filme e os fãs foram mobilizados através de uma campanha em um site de financiamento público a contribuir monetariamente para tirar a ideia do papel. Prerrogativa do site, contrapartidas foram oferecidas, cartazes e DVD do filme, por exemplo, e os que ajudavam com cotas maiores teriam, até mesmo, a oportunidade de fazer figuração no filme. Em menos de dez horas, a meta estabelecida, 2 milhões de dólares, já havia sido alcançada e ao todo foram arrecadados 5,7 milhões de dólares para a produção do longa, que foi lançado em março de 2014.

Atualmente, então, as oportunidades de produção se multiplicaram e com isso cresceu o número de séries, assim como também aumentaram a concorrência e a exigência de qualidade por parte do público. Como consequência da maior oferta, com diversos gêneros e temas abordados, o público de séries está mais heterogêneo e acompanhá-las já não está mais necessariamente atrelado ao ato de assistir televisão – ainda preconceituosamente considerada por muitos apenas alienadora e de baixa cultura –, o que proporciona um novo status às séries. São produtos audiovisuais aclamados pela crítica e apreciados pelo público, e a qualidade de muitos não deixa a desejar quando se compara a filmes consagrados. As séries já não podem ser posicionadas anos-luz atrás do cinema em se tratando da técnica e da escrita, ainda que possa se levar em consideração que alguns recursos tenham sido adaptados da sétima arte, isso foi feito de forma exitosa para o novo meio e assim merecem crédito pela aptidão.

Prova da revalorização da TV é a procura de certos atores que antes só faziam cinema pelas séries e minisséries nos Estados Unidos. Antigamente era comum que após ganharem certo status cinematográfico, os artistas se distanciassem definitivamente de produções televisivas. Hoje é possível obter reconhecimento nos dois meios, até mesmo simultaneamente – o último ganhador do Oscar de Melhor Ator, Matthew McConaughey, foi indicado no mesmo ano ao Emmy de Melhor Ator em Série Dramática por seu papel em *True Detective* (2014-) e, embora não tenha vencido, era tido como um dos favoritos ao prêmio.

4. Adaptação

Acabamos de ver que as séries adaptaram alguns mecanismos do cinema a fim de atrair um novo tipo de público. A adaptação, então, se sobressai como um notável método muito empregado para tomar para si algo que originalmente pertence a outro ou para aplicar uma ressignificação. A origem do termo tem relações com a ótica Darwiniana, do naturalista britânico que o utilizou para explicar como animais se adequavam às adversidades através do tempo em busca da sobrevivência e como esse ajuste acabava por modificar bem o comportamento como a anatomia da espécie.

Yet if mutation is the means by which the evolutionary process advances, then we can also see filmic adaptations as “mutations” that help their source novel “survive”. Do not adaptations “adapt to” changing environments and changing tastes, as well as to a new medium, with its distinct industrial demands, commercial pressures, censorship taboos, and aesthetic norms? (STAM, 2005, p. 3)⁵

Afastando-nos da biologia, o termo passa a abranger outros campos e a significar outro tipo de adequação ou transposição, agora não mais relacionada a adaptações por sobrevivência, mas à escolha deliberada de retornar a uma ideia. A tradução pode ser considerada um dos exemplos mais antigos de adaptação, na qual um texto é reformulado da sua língua e cultura originais para se adequar a um vocabulário e público novos. Adaptações entre as artes, por exemplo, são muito corriqueiras e acontecem muito antes dos meios audiovisuais serem inventados, partindo a princípio principalmente da literatura para teatro. Essa tendência se perpetua até hoje, e vários livros são transformados em textos teatrais, mas também podemos encontrar outros fluxos de adaptações frequentes, como das letras para o

⁵ Em tradução minha: Mas se mutação é o meio pelo qual o processo evolutivo avança, então também podemos ver adaptações filmicas como “mutações” que ajudam o romance original a “sobreviver”. As adaptações não “adaptam-se” a mudanças ambientais e de gostos, assim como a um novo meio, com distintas demandas industriais, pressões comerciais, tabus de censura, e normas estéticas?

cinema e televisão, bem como da pintura para o cinema, citando breves exemplos. Com a televisão e seus produtos não seria diferente, além de incorporar influências de outros meios, também serve de inspiração e modelo. As adaptações podem aparecer com as mais variadas roupagens: adaptações diretas de formatos de programas, adaptações de histórias da literatura para a tela, como já é feito com o cinema desde os primórdios deste.

A adaptação dos produtos criativos para outros meio ou formatos pode ser considerada uma reciclagem do material original para que ele se encaixe aos moldes novos, ou, por assim dizer, uma reescritura. “Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética, e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada.” (LEFEVERE, 2007, p. 11) Apesar de que o foco do texto de Lefevere seja a tradução ou a adaptação literária, o processo de reescritura serve para explicar outros tipos de adaptação, posto que não se manipula propriamente a literatura mas qualquer que seja o objeto a ser alterado.

Essa transposição pode ser exitosa, mas deve ser feita com cautela para que os resultados não sejam decepcionantes, o processo não é simples. Toda obra, geralmente, é formulada de maneira que os recursos do meio na qual ela está inserida sirvam de apoio para a mesma. Assim, ao adaptá-la, deve-se levar em consideração que as bases serão distintas e que ajustes deverão ser feitos para que ela continue cumprindo a mesma função. Apesar de complexo, esse recurso é utilizado porque trata-se, também, da tentativa de emular a repetição do sucesso anterior, ainda que o produto original e o subproduto adaptado sejam distintos de alguma maneira, seus pontos em comum podem ser suficientes para que o logro seja renovado.

Um exemplo é a recente produção norte-americana que adaptou a minissérie britânica *House of Cards* de 1990, que por sua vez se inspirou no romance homônimo de Michael Dobbs. A primeira mudança foi o formato, enquanto a primeira foi apresentada como uma minissérie com quatro capítulos de aproximadamente 55 minutos, a segunda é uma série que já está em sua segunda temporada e conta com treze episódios de duração estimada de 50 minutos em cada uma. Ademais, os realizadores norte-americanos se atentaram ao fato de que mudanças estruturais na história precisavam ser feitas, uma vez que é a peça britânica retrata outro tempo e lugar e nem mesmo o sistema político dos dois países é igual. Dessa forma, eles conseguiram dar à adaptação um ar original, ainda que a estrutura medular se assemelhe à original, e o sucesso da série é mérito de seus criadores norte-americanos.

Por ser uma realização que necessariamente possui uma referência anterior associada a ela, a adaptação é apresentada ao público de maneira distinta à dos produtos estritamente originais. A adaptação, muitas vezes, já vem com uma carga de pré-conhecimento atrelada a ela por parte do espectador, com isso, as expectativas em torno dela aumentam. Se o público conhece a obra original, espera que a adaptação faça jus à mesma e o nível crítico fica exacerbado, o que não ocorre com as primárias. O julgamento das adaptações, portanto, é diferenciado e, na maior parte das vezes, mais duro e severo – tanto que é tido como senso comum que as adaptações literárias para o cinema serão sempre inferiores aos livros de origem. De fato, é raro encontrar um leitor que se sinta plenamente atendido pelo enxuto roteiro que precisou dar conta em poucas páginas do universo imaginativo criado em centenas delas, fora os desgostos pela escalação do elenco que não condizem com aquilo que se imaginava.

A “faithful” film is seen as uncreative, but an “unfaithful” film is a shameful betrayal of the original. An adaptation that updates the text to the present is upbraided for not respecting the period of the source, but respectful costume dramas are accused of failure of nerve in not “contemporizing” the text. If an adaptation renders the sexual passages of the source novel literally it is accused of vulgarity; if it fails to do so, it is accused of cowardice. The adapter, it seems, can never win. (STAM, 2005, p. 8)⁶

Não se leva em conta, muitas vezes, que a pretensão da adaptação não é refazer fielmente, como uma fotocópia, a obra original, até porque quando se trata de adaptação entre dois meios tão diferentes como a literatura e o cinema, isso não seria possível. Ainda que por ser considerada uma reescrita a adaptação mantenha a ideia de fazer novamente algo já feito, ela é também uma releitura daquele original, e, portanto, oferece um novo olhar a ele. O objetivo é tomar o original como uma vasta fonte de inspiração e, então, selecionar o que é relevante para a nova obra, ao invés de abraçá-lo por completo.

Exatamente pelas questões acerca do relacionamento com a obra original, a adaptação não pode ser estudada da mesma maneira que a primeira. Quanto ao público que ela atende, deve-se levar em conta que não há apenas uma audiência a ser levada em consideração, mais

⁶ Em tradução minha: Um filme “fiel” é visto como pouco criativo, mas um filme “infiel” é uma vergonhosa traição ao original. Uma adaptação que atualiza o texto para o presente é reprovada por não respeitar o tempo do original, mas respeitáveis dramas de época são acusados de falta de atrevimento por não “contemporizar” o texto. Se uma adaptação fornece as passagens sexuais da novela de origem é acusada de vulgaridade; se deixa de fazer isso, é acusada de covardia. O adaptador, ao que parece, não pode vencer nunca.

do que o público que não a conhece, que é o mesmo que atende a uma obra original, com a mente livre de informações pré-concebidas, a adaptação deve dirigir-se também ao público ciente da obra que a orientou. A experiência desse último com a adaptação é diferente, portanto, uma vez que ele é convidado a reexaminar o contato que experimentou com a original ao mesmo tempo em que cria novos vínculos que estão relacionados com a adaptação. Depois de ambas examinações, é natural que o espectador elabore comparações, traçando paralelos e divergências entre as duas. Assim, a adaptação sempre terá um objeto que servirá para estabelecer equivalência a ela - ainda que obras originais também sofram comparações, a adaptação oferece seu oponente como própria referência.

Outra questão a ser considerada é a fidelidade para com a obra procedente. O nível de baseamento na obra original pode ser maior ou menor de acordo com o discernimento dos responsáveis pela adaptação, o espectro é largo e as variações podem ser fundamentais para definir o êxito ou malogro da mesma. Os extremos são campos perigosos, a tentativa de reproduzir religiosamente o original pode ser tão desastrosa quanto afastar-se dele a ponto de descaracterizá-lo por completo. A diferença é que o último caso pode, ao menos, ser relevado como um esforço autoral diante do trabalho já concluído de outrem, ainda que esse traço possa ter comprometido a qualidade da peça. O desafio do adaptador é encontrar o equilíbrio necessário para oferecer um produto que ofereça algo autoral e fresco ao mesmo tempo em que elucida as características do original.

Catherine Constable em seu artigo *Reflections on the Surface: Remaking the Postmodern with van Sant's Psycho*, encontrado no livro editado por Rachel Carroll *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, examina a adaptação elaborada em 1998 por Gus Van Sant do filme de *Psicose*, dirigido por Hitchcock em 1960. A película mais recente foi construída quase quadro por quadro como a original, e ainda contou com o mesmo roteiro do clássico, o que ocasionou em um boicote por parte do público e a severas críticas por parte dos especialistas. “The critical context gives a certain logical inexorability to James Naremore’s conclusion that Psycho 98 should never have been made: ‘A better solution would have been to simply remaster the original 35 mm print and exhibit it around the world’ (1999-2000: 12).” (CONSTABLE, 2009 apud CARROLL, 2009, p. 23)⁷

⁷ Em tradução minha: O contexto crítico dá uma certa inexorabilidade lógica à conclusão de James Naremore que *Psicose 98* nunca deveria ter sido feito: ‘Uma solução melhor teria sido simplesmente remasterizar a cópia 35 mm original e exibi-la ao redor do mundo’ (1999-2000: 12).

Não obstante, as mudanças são bem vindas e devem ser encorajadas, apenas deve-se ter em mente que a produção de uma adaptação acarreta outras expectativas e é analisada também por espectadores que já tiveram contato com aquilo que serviu de inspiração a esta. Relacionando mais uma vez o processo de adaptação com o da tradução literária, tal por sua vez uma adaptação igualmente, consideramos que a adaptação tem o poder de reescrever o significado da obra original e é importante que saiba lidar propriamente com ele, para que o sentido não seja negativo. “Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre a outra.” (LEFEVERE, 2007, p. 11-12)

Na adaptação cultural, que é o caso das séries que serão analisadas, a qual o objetivo não é converter o formato ou o gênero do produto e sim algumas características a fim de que ele seja mais palatável para certa audiência, o material de comparação é muito mais análogo e serve como competidor direto. Nas adaptações de obras literárias, por exemplo, temos dois meios completamente diferentes que oferecem processos e resultados distintos, mas a adaptação cultural de produtos em um mesmo formato oferece duas obras que possibilitam as mesmas resoluções porque se apóiam sobre as mesmas bases. Assim, o desafio da adaptação é maior porque se vê na demanda por inovações para que não seja considerada apenas uma versão aquém da original.

3.1. Panorama de adaptações de produtos culturais

Ao considerarmos as adaptações culturais, é importante não restringir o conceito de adaptações a transposições de referências expressas e claras. Na música, por exemplo, existem as versões de outras línguas para certas canções que não se tratam de traduções literais, nem sempre as letras adaptadas possuem o mesmo sentido da original, mas a melodia é a mesma. Assim, nesse caso não se interessa adaptar a mensagem da música legítima mas seu ritmo. Versões podem ser consideradas como adaptações menos fiéis às originais.

Nesse sentido, é comum que ao optar por não esclarecer a origem abra-se caminho para a hipótese de plágio ou cópia indevida. É o caso de produções recentes da Rede Globo que apresentam enredos extremamente semelhantes aos de produções estrangeiras anteriores embora não sejam feitas menções ao original. Um exemplo é a série recém estreada *Dupla Identidade* (2014-), que segue os passos de um jovem assassino de mulheres que vive

aparentemente como um bom moço e não levanta suspeitas dos policiais que investigam os crimes. Em 2013, o canal BBC Two lançou uma série que tinha moldes muitos parecidos, ainda que as nuances fossem variantes. A produção anglo-irlandesa, *The Fall* (2013-), tratava da investigação de crimes contra mulheres em Belfast que eram cometidos por um jovem pai de família, aparentemente um homem acima de suspeitas, como no seriado brasileiro. A emissora nacional não evidenciou, à estreia de *Dupla Identidade*, que os criadores teriam se baseado na série da BBC Two, mas se analisarmos as duas é possível encontrar semelhanças até mesmo em certos quadros e na escolha da caracterização dos personagens.

Amostras mais óbvias aparecem na novela brasileira *Geração Brasil* (2014), que ao longo da sua trajetória não economizou no uso de referências estrangeiras, chegando a ser acusada de plágio pelos telespectadores ao notarem a indiscutível semelhança de certa cena com uma que havia sido veiculada anos antes na série americana *Breaking Bad* (2008-2013). A coincidência não foi explicada pelos autores fora, mas, sim, dentro da realidade fictícia, quando o personagem envolvido na supracitada cena explicou que havia visto aquilo em um seriado americano e decidido copiar. Além desta apropriação transparente, é possível perceber outras menos evidentes na mesma trama. O personagem principal, mesmo, é visivelmente uma adaptação brasileira do magnata da informática Steve Jobs, e a competição para encontrar seu sucessor lembrou o enredo do filme *Os Estagiários* (2013), no qual jovens ligados à informática disputam por vagas para trabalhar na empresa Google. Até mesmo um dos maiores clássicos do cinema, *Cidadão Kane* (1941), serviu de inspiração para os autores da novela e um dos personagens, segurando um globo de neve como Charles Foster Kane, deixa uma última palavra misteriosa no ar antes de perder a fala e depois morrer – ao menos não era “Rosebud”.

Os exemplos mencionados acima se encaixam como adaptações ou apropriações que não deixam claro as origens e não se auto-classificam como adaptações em si, embora as inspirações possam ser evidentes aos espectadores. Mais comuns e estudadas, entretanto, são aquelas que assumem sua condição enquanto adaptação e o fazem com autorização e crédito aos responsáveis pela obra original. Essa prática é bastante utilizada por outra emissora brasileira, SBT, que há muito tem sua programação atrelada a programas de origem latina, com destaque para as novelas mexicanas. Vez ou outra, então, resolvem adaptá-las para o público brasileiro e fazem uma versão tupiniquim, como foi o caso do grande sucesso ao final da década de 1990, *Chiquititas* (1997-2001) – produção que, além de adaptada neste período, recebeu uma segunda adaptação mais recente no mesmo canal e que está no ar desde 2013.

Uma tendência que vem se intensificando através dos anos é a adaptação literária para o cinema. Essas duas indústrias estreitam seus laços cada vez mais, uma vez que o sucesso comercial de uma película, ou série de filmes, que foi baseada em um livro que já possui uma vasta base de fãs é dado por garantido. A qualidade técnica do filme não é de extrema importância para muitos seguidores das histórias que são transpostas para as telas e esse tipo de prática tem se confirmado extremamente lucrativa, como provam as grandes bilheterias dos filmes da saga *Crepúsculo* (2008-2012), que receberam críticas negativas de especialistas, mas apresentam expressivos números de lucro em relação ao valor gasto nas produções, e as adaptações dos considerados '*chick lit*'- romances leves intencionalmente direcionados ao público feminino – como *Querido John* (2009), baseado no livro homônimo de Nicholas Sparks e *P.S. Eu Te Amo* (2007), inspirado no livro de Cecelia Ahern. O primeiro autor, inclusive, teve todas as suas obras desde 2007 adaptadas para o cinema, além de outros quatro livros anteriores, totalizando onze filmes adaptados a partir de seu trabalho.

Se observarmos a lista de maiores bilheterias do cinema mundial parcialmente reproduzida abaixo⁸, figuram entre as dez primeiras posições três nomes que fazem parte de séries literárias que foram adaptadas para o cinema, são eles *Harry Potter e as Relíquias da Morte: Parte II* (2011), *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei* (2003) e *007 – Operação Skyfall* (2012). *Frozen – Uma Aventura Congelante* (2013) também é uma adaptação literária, baseada em um conto de Hans Christian Andersen. Além deles, a segunda posição é ocupada por *Titanic* (1997), que tem o enredo inspirado por um evento verdadeiro ocorrido em 1912 e, portanto, também uma adaptação dos fatos reais. Já os colocados na terceira e sexta posições, *Os Vingadores* (2012) e *Homem de Ferro 3* (2013), se tratam de adaptações igualmente, mas ao invés de livros eles tem sua origem nos quadrinhos, revistas que também possuem um público fiel. Assim, examinando apenas essa quantidade limitada de exemplos, já é possível perceber o quanto as adaptações são recorrentes no cinema e, também, o quanto podem ser lucrativas para as produtoras.

Posição	Título do filme	Bilheteria mundial	Ano
1	<i>Avatar</i>	US\$ 2.787.965.087	2009
2	<i>Titanic</i>	US\$ 2.186.772.302	1997

⁸ Informações retiradas do site <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/> e publicadas em http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films

3	<i>Os Vingadores</i>	US\$ 1.518.594.910	2012
4	<i>Harry Potter e as Relíquias da Morte: Parte II</i>	US\$ 1.341.511.219	2011
5	<i>Frozen – Uma Aventura Congelante</i>	US\$ 1.276.472.665	2013
6	<i>Homem de Ferro 3</i>	US\$ 1.215.439.994	2013
7	<i>Transformers: O Lado Oculto da Lua</i>	US\$ 1.123.794.079	2011
8	<i>O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei</i>	US\$ 1.119.929.521	2003
9	<i>007 – Operação Skyfall</i>	US\$ 1.108.561.013	2012
10	<i>Transformers: A Era da Extinção</i>	US\$ 1.087.289.076	2014

Outro modelo de adaptação que se pode observar é o que utiliza recursos considerados próprios de um meio em outro do qual esse recurso geralmente não faz parte. No filme *Scott Pilgrim Contra o Mundo* (2010), ele próprio uma adaptação da história em quadrinhos *Scott Pilgrim*, há uma sequência que recebe o tratamento de uma sitcom, com o uso da trilha de risadas, inclusive. Além disso, emula diversos recursos próprios dos videogames, dinamizando as cenas e atraindo, também, os espectadores que tem bastante contato com esse universo – a receita funcionou ainda mais porque o enredo do filme foi adaptado para um jogo eletrônico, aumentando o contato com esse público. A adaptação de histórias em quadrinhos, inclusive, está se expandindo de forma exponencial e, somente nos últimos dois anos, estrearam quatro séries de televisão nos Estados Unidos a partir desse universo.

As possibilidades de adaptação são tão vastas e abrangentes que um mesmo produto original pode acarretar diversos subprodutos e versões. É o caso da obra literária *Psicose*, de Robert Bloch, publicada em 1959 e vagamente inspirada por um crime que ocorrera alguns anos antes. Logo após seu lançamento, o livro foi adaptado para o cinema com a direção magistral de Alfred Hitchcock e recebeu aclamação popular e crítica, sendo considerado até hoje uma das maiores obras-primas cinematográficas. A partir desse sucesso absoluto da película, a adaptação toma do original o lugar de referência para aquela história, muitas pessoas ao menos conhecem o livro ou tem ciência de que o filme não se trata de um roteiro original.

Tal a importância do longa-metragem para o cinema, que a lembrança de *Psicose* já é atribuída à genialidade de Hitchcock como diretor, e as sequências fílmicas que seguiram na década de 1980 não seguiram os livros sequenciais posteriormente escritos por Bloch, mas tentavam, a princípio, emular a atmosfera do primeiro filme, com o mesmo ator interpretando Norman Bates e um discípulo de Hitchcock na direção. Foram produzidos três filmes entre 1983 e 1990, o último se tratando de um telefilme que é uma semi-prequela, mas nenhum deles teve sucesso expressivo ou agradou excessivamente a crítica. Além destes longa-metragens, há o já citado remake do primeiro filme produzido em 1998 com Gus van Sant na direção. A opção do diretor foi recriar o mais fielmente possível a produção original, tentando cumprir, inclusive, o mesmo prazo de filmagem, e adaptar apenas o cenário de 1960 para a década de 1990. O resultado desta adaptação também não foi satisfatório, a recepção foi extremamente negativa e a bilheteria não cobriu sequer os custos de produção. Em 2012, então, foi anunciada uma nova produção baseada no universo de *Psicose*, desta vez no formato de série de televisão e fundamentada ligeiramente no quarto filme da saga, *Psicose 4 – A Revelação* (1990), abordando a adolescência de Norman Bates e a interação com sua mãe, dando origem a seus problemas psiquiátricos, mas é ambientada em outra cidade e na contemporaneidade. A série *Bates Motel* (2013-) foi recebida positivamente de maneira geral e encontra-se renovada para a terceira temporada.

As adaptações culturais, as que dão conta de transpor produtos de um mesmo formato para outra cultura, também são muito comuns e acontecem tanto nos programas televisivos quanto no cinema. A vertente de filmes de terror japoneses é uma das que mais resulta em refilmagens americanas e, geralmente, apresentam boa bilheteria. Os programas de realidade, ou *reality shows*, são vastamente adaptados ao redor do globo e também são sinônimos de sucesso, em sua maioria, porque o formato permite que a cultura local seja a protagonista. O formato seriado televisivo também apresentam bons exemplos, como a série israelense *BeTipul* (2005-2008) que foi adaptada em mais de dez países, inclusive o Brasil - *Sessão de Terapia* (2012-). Esse tipo de adaptação, porém, também é muito passível de fracassar por comparações com o material original, como é o caso de *Kath & Kim* (2008-2009), adaptação americana que frustrou as expectativas ao tentar reproduzir a inventividade apresentada pela série australiana original de mesmo nome. No Brasil, uma versão da série americana *Desperate Housewives* (2004-2012) foi produzida pelo canal RedeTV! mas também não conseguiu conquistar o público. Além delas, mais a frente, claro, analisaremos as adaptações culturais do universo britânico para o americano selecionadas para o estudo.

Assim, é possível inferir que a adaptação, atualmente, é uma escolha muito utilizada por produtoras de televisão e cinema, sejam aquelas em formatos mais fechados e puristas, bem como aquelas que, além de adaptar uma obra conhecida, optam também por fazer experimentações. As fontes são as mais diversas, desde as peças quadricentenárias de Shakespeare a músicas e livros lançados recentemente. Também divergem os modelos e formatos utilizados para adaptar os originais. Os meios estão passando por um processo de convergência (JENKINS, 2009) e isso se reflete também na produção entrelaçada, onde um produto já é idealizado com o intuito de render subprodutos.

5. Grã-Bretanha e Estados Unidos: da adaptação colonial ao intercâmbio cultural

Antes de dar início a essa seção do trabalho, gostaria de deixar claro que não é minha pretensão fazer uma análise aprofundada do processo de colonização dos Estados Unidos por parte da Inglaterra e tampouco adentrar nas questões político-administrativas que se desdobraram a partir disso. O objetivo é fazer um breve levantamento das intersecções culturais que foram consequências da colonização e que resultaram na troca de influências que hoje ocorre entre os dois países, além de igualmente observar divergências que se intensificaram com o tempo e afastaram-nos.

A Grã-Bretanha originou-se da ocupação romana, durante os primeiros séculos depois de Cristo, embora houvesse tribos celtas vivendo ali, o que gerou conflitos constantes entre os dois povos. Mais tarde, enquanto romanos e celtas disputavam as terras, a região foi majoritariamente ocupada por tribos de origem germânica (Anglos e Saxões) que fundamentam as bases da larga origem britânica atual. Após a instituição monárquica por volta do século X, a Inglaterra foi desenvolvendo-se através dos séculos e expandindo seu perímetro através de diversas conquistas bélicas. A exploração dos territórios além-mar foi consequência da apuração da marinha britânica e resultaram na conquista colonial de grandes proporções na América do Norte e na Oceania.

A colonização de um país não se dá apenas nas esferas políticas, mas também é incisiva na mudança dos comportamentos sociais e culturais. Os Estados Unidos foi colonizado, principalmente, pela Grã-Bretanha e, assim, é considerado, por muitos, descendente direto da sua cultura. Na verdade, porém, a colonização se deu de maneira bem mais complexa - diversas outras nações, tanto europeias como asiáticas e, posteriormente, latinas, fizeram parte

deste processo em vários momentos, algumas de maneira colonizadora direta e outras a partir de imigrações posteriores. É importante, também, considerar que antes da descoberta das Américas por Colombo, em 1492, a região hoje denominada Estados Unidos da América era habitada por povos nativos, organizados em tribos diversas e com idiomas e culturas distintas. Esses povos, dizimados e reprimidos no período colonial, como os índios que habitavam o Brasil antes da chegada portuguesa, exercem influência sobre a cultura americana ainda hoje graças aos descendentes que conseguiram resistir e preservaram os traços culturais dentro das comunidades em que vivem.

Outro exemplo é a influência da cultura francesa, nação que, a princípio, dominava a costa centro-leste até perder a disputa para os ingleses. É possível perceber a reminiscência da origem francesa no nome de certos estados como Louisiana e Vermont – estado localizado ao extremo norte do país, perto do Canadá, país que possui tanto o francês quanto o inglês como línguas oficiais devido à colonização mista. A escravidão também é uma parte histórica importante a ser levada em consideração na dinâmica cultural americana, já que os negros constituem uma grande parcela da população devido ao número alto de escravos trazidos pelos colonizadores britânicos para trabalharem majoritariamente na agricultura da colônia. Durante a corrida do ouro na Califórnia em meados do século XIX, depois da independência, várias etnias migraram para a costa oeste com esperança de enriquecer na remota e pouco explorada região. Além dos europeus, com destaque para os irlandeses, alemães e britânicos, houve uma forte tendência migratória por parte de mexicanos, chilenos e chineses.

The dominance of specific groups and perspectives in American life has obscured the fact that other groups were subordinate, and played little part in creating an American identity. As Elizabeth Fox-Genovese wrote ‘the last two decades have...witnessed a growing restiveness with any complacent assumptions that the culture of a privileged few could adequately represent specific beliefs and practices of the many varieties of Americans’ (Fox-Genovese 1990: 7). The construction of an American identity could thus no longer rely on a few privileged categories; Americans were ‘female as well as male, black as well as white, poor as well as affluent, Catholic or Jewish as well as Protestant, and of diverse national and ethnic backgrounds’ (ibid.). (CAMPBELL; KEAN, 1997, p. 3)⁹

⁹ Em tradução minha: O domínio de grupos e perspectivas específicos na vida americana ofuscou o fato de outros grupos terem sido subordinados e desempenharem um papel pequeno na criação da identidade americana. Como Elizabeth Fox-Genovese escreveu, ‘as duas últimas décadas...testemunharam uma crescente inquietação relativa a qualquer presunção que a cultura de alguns privilegiados pudesse representar adequadamente as crenças e práticas específicas das muitas variações de americanos.’ (Fox-

A proporção continental dos Estados Unidos facilita a configuração multicultural que se desenvolveu ali. Diferentes etnias se estabeleceram através de todo o país, em proporções desiguais, e isso resultou em estados culturalmente muito contrastivos – distinção facilitada pelo sistema de governo vigente, Estado federativo, que soberaniza a independência de cada um deles. Inversamente, a diversidade obstaculariza a criação de uma identidade americana única - dificuldade também encontrada em proporções menores no Brasil -, ainda que por muito tempo tenha vigorado a imagem do caucasiano protestante endinheirado como o americano típico, essa figura não reflete a realidade de milhões deles, um grupo pluricultural que vem lutando por seu espaço dentro da mídia e do imaginário norte-americano.

Since the 1950's Britain have experienced a period of accelerated social and cultural change. This has coincided with the disintegration of the British Empire, an expansion of the Commonwealth and the immigration of people of numerous nationalities, languages and cultures. The gradual globalizing of life, to which these phenomena have contributed, has produced a multi-ethnic Britain, with a plurality of identities and heritages. (CHRISTOPHER. 1999, p. 1)¹⁰

Esse movimento que David Christopher observa na Grã-Bretanha a partir da década de 1950, o de miscigenação da cultura, já ocorria nos Estados Unidos desde o período colonial justamente em virtude da ocupação do grande país por vários povos ao longo da sua construção como uma única nação. Assim, se o autor observa que ao longo de aproximadamente cinquenta anos a influência estrangeira foi modificadora diante da cultura britânica, tradicional e pouco maleável durante séculos, é possível entender como a cultura americana tornou-se fragmentada e multiforme. A Grã-Bretanha, ainda que conte com as variações culturais dentro de suas quatro nações componentes – País de Gales, Escócia, Inglaterra e Irlanda do Norte –, não enfrenta as divergências de maneira direta, as separações territoriais ajudam a limitá-las e a maioria da população ainda é caucasiana, aproximadamente 90% dela. A Inglaterra é o cerne do Estado britânico, tem domínio político sobre os outros por razões históricas e dimensionais e também é onde se concentra a maior parte das outras etnias na Grã-Bretanha – Londres é umas das capitais mais multiculturais do mundo atualmente.

Genovese 1990:7). A construção de uma identidade americana já não poderia se apoiar em algumas categorias privilegiadas; americanos eram ‘femininos bem como masculinos, negros bem como brancos, pobres bem como ricos, católicos ou judeus bem como protestantes, e de ascendências nacionais e étnicas diversas.

¹⁰ Em tradução minha: Desde a década de 1950 a Grã-Bretanha tem vivenciado um período acelerado de mudanças sociais e culturais. Isso coincidiu com a desintegração do Império Britânico, uma expansão da Comunidade das Nações (Commonwealth) e a imigração de pessoas de inúmeras nacionalidades, línguas e culturas. A globalização gradual da vida, para a qual esse fenômeno contribui, produziu uma Grã-Bretanha multiétnica, com uma pluralidade de identidades e heranças.

Assim, o processo de miscigenação cultural e racial é recente e começa, apenas agora, a colher os primeiros frutos. Ainda é prematuro pensar na Grã-Bretanha dividida culturalmente como os Estados Unidos, somente precisa-se considerar as quatro nações constituintes como singulares em seus costumes. Esse reconhecimento, por exemplo, permite que haja idiomas oficiais fora o inglês na Escócia, no País de Gales e na Irlanda do Norte.

Por essa razão, durante as conquistas do Império Britânico nos séculos XIX e XX a cultura preponderantemente propagada aos países explorados foi a britânica inglesa, através dos colonizadores, e difundiu o idioma, a religião e os costumes ingleses ao redor do mundo. Isso popularizou a associação expressa que se faz entre o britânico e o inglês, comumente considerados sinônimos diretos ainda que a Inglaterra não seja a única cultura da Grã-Bretanha. A influência continuou mesmo após a dissolução do Império, através da revolução cultural emblemática pela música e a moda britânica a partir da metade do século passado. A relativamente pequena ilha britânica principal, então, ultrapassou a dimensão local e fez-se grande em influência através do globo.

A língua é, talvez, o trunfo mais enraizado e valoroso deixado pela colonização britânica nos Estados Unidos. Embora a língua tenha sofrido modificações, tanto semânticas quanto léxicas, a base do inglês britânico e do inglês americano é igual. Ao passo que o Imperialismo Britânico e sua conseqüente influência cultural ao redor do mundo haviam dado o pontapé inicial para que o idioma fosse conhecido e estudado por outros povos, isso facilitou a entrada dos Estados Unidos como potência influenciadora depois da 2ª Guerra Mundial, principalmente quando competiam diretamente com a União Soviética, Estado tinha como idioma oficial o russo, língua estranha aos ouvidos acostumados com a linguagem do Ocidente. Além disso, o idioma comum facilita a troca cultural dos dois países, nos quais as pessoas são pouco acostumadas a legendas e se sentem desencorajadas a procurar o contato com outros idiomas justamente porque dominam a língua mais internacionalizada.

A religião é um elemento muito importante para entender a edificação moral dos dois países. A Inglaterra vinha de uma origem católica forte até Henrique VIII romper com a Igreja para fundar a Igreja da Inglaterra, também conhecida por Igreja Anglicana. Mantendo a procedência cristã, o Anglicanismo enveredou por uma tradição protestante que permanece até hoje. A transição não foi feita de maneira sutil e causou divergências religiosas que tiveram conseqüências sangrentas à época, além de distanciar aliados como a Escócia, que experimentava um atrito constante com a Inglaterra por causa do eminente desejo da última

de adicionar a Escócia ao Reino Unido. Ainda hoje a religião pode causar conflitos culturais e não existe hegemonia clara de uma crença sob outra, a Irlanda do Norte é basicamente dividida igualmente entre católicos e protestantes, a Escócia apresenta apenas uma minoria anglicana – resquício dos tempos independentes –, e o islamismo é a religião que apresenta maior crescimento na Inglaterra. A tendência que pode ser observada atualmente na Grã-Bretanha inteira, porém, é justamente o afastamento da população em relação ao culto religioso, ainda que se considerem pertencentes a alguma religião, bem como a falta de associação com qualquer uma delas (40% se diz sem religião).

Os Estados Unidos apresenta outra predisposição religiosa dentro da cultura, a liberdade religiosa é um estandarte da moral americana e aproximadamente 70% da população frequenta igrejas e cultos. Enquanto colônia, o país recebeu muitos britânicos devotos de ramificações da Igreja Protestante que não se sentiam plenamente representados pela Igreja Anglicana na Inglaterra e sofriam perseguição religiosa ali, como os Quakers e os Puritanos. Esses últimos, com tendências mais radicais, rígidas e conservadoras, obtiveram significativo sucesso econômico, estabelecendo uma grande base nos Estados Unidos colonial, com a qual até mesmo perseguiam grupos de outras crenças. Após o declínio do segmento original, devido ao extremismo e à intolerância com seus distintos, o legado do puritanismo permanece através do presbiterianismo. Hoje em dia, a maior parte dos americanos é cristã, mas dividem-se entre as várias vertentes interpretativas da Bíblia, sendo o protestantismo a mais forte delas.

Outro ponto importante de divergência entre os Estados Unidos e a Grã-Bretanha reside na liberdade garantida aos jovens. Enquanto nos Estados Unidos a política contra o consumo alcoólico na adolescência é severa e restringe a permissão para a compra e consumo de bebidas desse tipo a pessoas com mais de vinte e um anos, na Inglaterra os dois são permitidos a partir dos dezoito anos e, ainda, existem exceções que permitem que pessoas mais novas bebam legalmente - dentro de casa com a permissão parental a partir dos cinco anos ou em público acompanhado de comida e um adulto responsável entre dezesseis e dezoito anos. A licença para dirigir, inversamente, é oferecida primeiramente aos jovens norte-americanos, com variações para mais ou para menos entre os estados, mas usualmente aos dezesseis anos, ao passo que na Inglaterra a idade mínima é dezessete anos. Assim, é possível perceber que embora os jovens americanos tenham maior autonomia no tocante à possibilidade de locomoção, são mais restringidos e protegidos quando o assunto envolve questões mais profundas, como a moral e os limites. Parece que a sociedade britânica confia

mais no discernimento de seus jovens do que a americana de traços ainda muito conservadores.

Como já foi dito anteriormente, os Estados Unidos têm a indústria cultural mais difundida através do globo. Os filmes, as séries, a música e, até mesmo, a literatura norte-americanos são os mais consumidos na cultura ocidental, transformando o país no epicentro da produção em larga escala e fomentando a ideia de uma indústria cultural que não pode parar, nem de inovar nem de preencher expectativas porque tem consciência da sua internacionalidade. A cultura dos Estados Unidos, também, ainda é muito ligada à ideia do sonho americano, de que lá todos têm oportunidades e chances de vencer na vida. O mercado britânico não tem as mesmas características, é bem menor e mais concentrado na produção para alimentar as necessidades nacionais. É comum que muitos artistas britânicos se mudem para os Estados Unidos depois que as carreiras deslancham porque no país americano eles têm mais oportunidades de produção. Isso não impede que o humor britânico seja conhecido e admirado, o sarcasmo muito marcado com o qual se utilizam para fazer graça de si mesmos é mimetizado em muitas produções de outros países.

Assim, entendendo simploriamente a dinâmica cultural dos dois países, fica mais fácil apreender a trajetória das séries que serão analisadas a seguir e, também, compreender a necessidade da aplicação de mudanças estruturais significativas nas adaptações americanas - ainda que a língua seja considerada a mesma, o discurso dos jovens em cada um dos países é distinto e também se distanciam as aspirações e comportamentos.

6. Séries britânicas para jovens: *Skins* e *The Inbetweeners*

As séries, dramáticas ou sitcoms, são sempre produzidas com o direcionamento voltado a um determinado público alvo - ainda que se possa atingir uma faixa etária variada, o foco inicial é traçar comunicação com certo tipo de espectador. A partir da década de 1990, popularizou-se a produção de séries que tinham o intuito de chamar a atenção dos jovens, de aumentar a parcela de telespectadores mais novos, já que se notava um desinteresse pelas séries vigentes à época.

As séries voltadas para o público jovem possuem algumas características comuns, no geral. A maioria, por exemplo, é ambientada em escolas ou universidades, mesmos locais

frequentados por seus espectadores em potencial, já criando, assim, um vínculo de identificação com o universo da série. As questões centrais dos episódios tentam simular as adversidades pelas quais passam as pessoas desta faixa etária, os conflitos amorosos – muitas vezes abordando o primeiro amor ou ‘a primeira vez’ –, as dúvidas em relação ao futuro, o relacionamento (frequentemente conturbado) com os pais e assim em diante. O objetivo, mais uma vez, é atrair o público através da associação com os próprios problemas, mas a fórmula perdeu força depois de um tempo.

Como esse gênero foi produzido abundantemente através da década, ao final dela já se observava um esgotamento da originalidade. Os atores que interpretavam adolescentes muitas vezes já não faziam mais parte desta faixa-etária e pareciam, então, artificiais em seus papéis. Além disso, embora tratassem de temas associados aos jovens, usualmente a forma de abordagem era engessada e não reproduzia fielmente a maneira com que os jovens tratariam a questão. O jeito de falar, muitas vezes polido e sem palavrões, não reflete a realidade da maioria dos adolescentes, que, principalmente entre os amigos, fala livremente e sem censura. Assim, ao contrário do que ocorrera ao surgimento dessas séries, quando o fato de a série ser sobre adolescentes era suficiente para despertar o interesse deste público, após um tempo faltava o fator da identificação real entre os personagens e os adolescentes extra-fictícios.

Observando esta lacuna de séries que retratassem o jovem de maneira mais realista no mercado, os escoceses Bryan Elsley e Jamie Brittain, pai e filho, resolveram investir na criação de uma série dramática voltada para os jovens que contasse com um elenco de atores daquela faixa etária e que não censurasse o comportamento deles, a fim de passar uma imagem mais verdadeira dos adolescentes - assim nasceu *Skins*, em 2007. Bryan já escrevia para televisão, mas a ideia partiu de Jamie, que tinha delineado alguns personagens em um conto aos 15 anos e achou que eles poderiam ser transpostos para uma série de televisão. Os produtores imediatamente gostaram do projeto e os dois começaram a se esboçar para dar início ao ele.

Ajudou nesse processo o fato de Jamie ter vinte e dois anos à época e ter a possibilidade de escrever do ponto de vista privilegiado de um jovem que fala a seus contemporâneos, a visão que falta a muitos escritores mais velhos que não conseguem mais captar a complexidade intrínseca à adolescência. Ainda assim, Bryan era o que tinha mais experiência com a escrita de roteiros, era de suas mãos que o produto final sairia e ele sentiu que ainda precisava ter mais contato com os jovens porque estava muito distante das suas realidades.

Reuniu cerca de quinze deles e pediu que contassem sobre suas vidas e sobre como se sentiam. Percebendo o quanto a mentalidade dos adolescentes se distinguia da de qualquer adulto que conhecia, ao passo que os jovens declaravam ter uma moralidade própria deles e que não se sujeitavam aos fundamentos de outros porque os deles eram mais resistentes, e ouvindo, ainda, seus depoimentos de como eles não eram levados a sério pelos adultos, ele entendeu que para o projeto funcionar precisaria envolver essas pessoas diretamente no processo de escrita.

A primeira temporada da série foi escrita majoritariamente por adultos com base nas conversas e opiniões fornecidas pelos jovens que colaboravam com a escrita da série, cinco dos nove roteiros finais levam a assinatura de Bryan Elsley. A partir da segunda temporada, Bryan sentiu que a intermediação não estava correta e que eles deveriam escrever as histórias, de fato. Iniciou-se aí um processo de aprendizagem da escrita televisiva, bem como de outras partes da produção, e, embora não se cobrasse resultados, esperava-se que os jovens levassem o processo a sério e rendessem ao máximo. Foi o que aconteceu, e a partir da terceira temporada alguns deles tiveram a oportunidade de assinar o roteiro de certos episódios. Além disso, nesse período o elenco inteiro seria substituído e as audições foram abertas a qualquer pessoa dentro da faixa etária desejada. Cerca de vinte mil adolescentes compareceram e aqueles que não conseguiram papéis, mas estavam interessados em participar mesmo assim, tiveram a oportunidade de trabalhar com os escritores, ou atualizando os perfis da série na internet, ou produzir vídeos diários para o canal do Youtube da série e etc.

Assim, além da preocupação de retratar o mais fielmente possível a realidade que os jovens tentavam passar para a tela, os criadores de *Skins* avaliaram a necessidade de introduzir em todas as etapas do processo – escrita, direção, composição, supervisão musical – os mesmos jovens para os quais eles estavam direcionando a série. Ao longo de sete temporadas, a série abordou os mais diversos temas, muitos vistos como tabu, sem o tratamento moralizante que muitos adultos tentam colocar ao tratar dos mesmos. Bryan Elsley chegou a afirmar em entrevistas que, em *Skins*, o relevante nunca foi o assunto analisado, mas sim a história pessoal de cada personagem ao enfrentá-lo.

Entre as questões, a maioria trazida pelos próprios jovens consultores, mais tarde colaboradores diretos da série, estão: uso de drogas e overdose, sexo e a descoberta sexual, homoafetividade, aborto e gravidez na adolescência, alienação parental, incertezas quanto ao futuro, doenças mentais, distúrbios psicológicos e alimentares, dentre outras. Apesar de uma

primeira reação contraditória por parte dos pais e adultos que assistiram os primeiros episódios da série, os conflitos mostrados em *Skins* foram aproveitados pelo governo britânico em campanhas antidrogas e o retrato de assuntos delicados, como o bullying e as questões de sexualidade, foi recebido com elogios pelos especialistas nos temas.

In the UK, viewers and commentators very quickly realized that although there are some sensational aspects to the show, *Skins* is actually a very serious attempt to get to the roots of young people's lives. It deals with relationships, parents, death, illness, mental health issues, the consequences of drug use and sexual activity. It is just that these are characterized from the point of view of the many young people who write the show and has a very straightforward approach to their experiences; It tries to tell the truth. Sometimes that truth can be a little painful to adults and parents. (ELSLEY, 2011)¹¹

Esse contato direto com os jovens e suas proposições resultou em uma impressionante imersão dentro do público alvo e, conseqüentemente, alavancou a série a um status de absoluto sucesso e referência no tocante a séries dedicadas ao interesse dos jovens. Após o êxito da primeira temporada de *Skins*, o canal original da série, E4, se dedicou à produção de outras séries para jovens e em sete anos foram ao ar sete séries deste tipo, além de *Skins*.

Uma destas séries foi a sitcom *The Inbetweeners*, que estreou em maio de 2008 e foi criada por Iain Morris e Damon Beesley. Os dois dividiam um apartamento em Londres e começaram a fomentar a ideia de escrever sobre os casos engraçados e desastrosos de suas adolescências. Depois de anos de trabalho e um episódio piloto que não alcançou o resultado esperado, em 2006 eles conseguiram achar o tom para a série e ela foi comissionada pelo canal E4. Desde o começo, a ideia era fazer uma abordagem cômica dos anos terríveis de juventude em que a completa falta de experiência acarreta em diversas situações inusitadas. O nome da série surgiu do conceito que seus personagens estavam no meio da virtual escala de popularidade social dentro da escola, nem eram os mais populares nem os mais desajustados e, ao tentar melhorar suas vidas sociais, eles podiam até transitar entre esses pólos, mas seu lugar natural e de pertencimento era o dos intermediários. A representação dessa parcela de adolescentes não é tão comum em peças audiovisuais, apesar de eles

¹¹ Em tradução minha: No Reino Unido, espectadores e comentaristas muito rapidamente se deram conta de que embora existam alguns aspectos sensacionalistas na série, *Skins* é, na verdade, uma tentativa muita séria de chegar às raízes das vidas dos jovens. Ela lida com relações, pais, morte, doenças, problemas de saúde mental, as consequências do uso de drogas e atividade sexual. É só que essas questões são caracterizadas a partir do ponto de vista dos muitos jovens que escrevem a série e têm uma abordagem muito direta às experiências deles; A série tenta dizer a verdade. Às vezes a verdade pode ser um pouco dolorosa para os adultos e pais.

corresponderem à maior porcentagem dos jovens - aqueles que não estão no topo mas, tampouco, são aqueles estigmatizados por suas diferenças, não são os mais inteligentes nem os piores da turma, não são os mais bonitos ou os mais feios, e sim os tipos comuns que eventualmente se sobressaem positiva ou negativamente.

The Inbetweeners foi um sucesso desde a sua estreia e absolutamente todos os seus episódios ficaram na primeira posição de audiência entre os programas exibidos pelo canal E4 nas semanas de cada exibição original, durante as três temporadas em que esteve no ar. A série não foi cancelada devido à queda nos índices de audiência, mas, sim, porque os criadores entendiam que o universo escolar era fundamental à proposta da sitcom e uma vez que os personagens haviam chegado ao final do último ano antes da faculdade, já não havia mais sentido em continuar a série. Apesar disso, havia um clamor dos fãs por alguma continuidade da série, assim como os criadores também sentiam que ainda poderiam contar mais algumas histórias, e um filme homônimo à série foi lançado em agosto de 2011, quase um ano depois da veiculação do último episódio. O filme, que tinha como objetivo concluir de forma mais definitiva a série, foi recebido calorosamente pelo público e conquistou a marca de maior arrecadação da história de um filme britânico independente no final de semana de estreia. O longa também atingiu o feito de maior arrecadação no dia de estreia para um filme de comédia no Reino Unido, e o título foi tomado apenas em agosto de 2014, pelo filme sequencial ao primeiro, *The Inbetweeners 2*.

Assim como em *Skins*, os realizadores se preocuparam em retratar seus personagens de uma maneira realística e, embora algumas situações pelas quais eles passam durante o decorrer da série pareçam absurdas, a maioria é fiel representação das memórias dos dois criadores e seus amigos. Os atores escalados para interpretar os personagens principais não têm a mesma faixa etária de seus personagens, que começam a série com cerca de 16 anos, mas conseguem convencer na pele dos adolescentes – na verdade isso ajuda na caracterização do personagem principal, que, apesar da idade, fala e se veste como um adulto. A linguagem utilizada pelos roteiristas é carregada de palavrões, jargões sexuais e ofensas, vulgarmente usadas pelos adolescentes. *The Inbetweeners*, porém, não garante a variedade étnica e de gênero que é observada em *Skins*, a sitcom tem quatro personagens principais masculinos, caucasianos e héteros.

As duas séries foram aclamadas pela crítica especializada e também geraram altos índices de audiência para o canal E4. *Skins* teve uma audiência média de mais de 1,5 milhão

de espectadores na primeira exibição do episódio piloto, configurando a maior audiência de um programa produzido pelo canal, até então. A série foi indicada ao British Academy Television Awards (BAFTA) como Melhor Série Dramática em 2008, mas não ganhou este prêmio, levando o prêmio Phillips de Audiência no ano seguinte nesta mesma premiação. Além disso, recebeu o prêmio de Melhor Drama, bem como foi indicada por Melhor Fotografia (Drama), no Royal Television Society Awards em 2007 e ganhou o prêmio de Melhor Programa de Televisão no NME Awards de 2011, uma premiação realizada pela indústria musical que possui algumas categorias para a televisão.

The Inbetweeners ocupa as seis primeiras posições dentre as maiores audiências dos programas exibidos pelo canal de todos os tempos, com os seis episódios da terceira e última temporada – todos com mais de três milhões de espectadores. A sitcom também recebeu nomeações ao prêmio de Melhor Sitcom no British Academy Television Awards por dois anos seguidos, 2009 e 2010, mas não foi premiada. Ganhou o prêmio de Melhor Programa de Televisão do NME Awards, em 2010; recebeu o prêmio de Melhor Nova Comédia em Televisão no British Comedy Awards 2008, recebeu o Prêmio Youtube de Audiência no British Academy Television Awards 2010, entre outros prêmios coletivos e, ainda, prêmios individuais pela atuação do ator que interpretou o personagem principal da série, Simon Bird.

6.1. Análises Gerais

Skins, além de inovar na maneira de abordagem, preocupando-se em retratar a realidade dos jovens de maneira quase documental, também contou com uma narrativa diferenciada – distanciando-se da fórmula conhecida das séries dramáticas deste gênero. Apesar de contar com o formato de episódios e ter uma trama geral que é desenvolvida através da temporada, cada episódio é centrado em um personagem - ou dois - e tem seu nome como título. Embora os episódios sigam uma linearidade cronológica, respeitando os eventos que ocorreram no episódio anterior e os reconhecendo, não necessariamente se dá continuidade a uma trama iniciada naquele.

Embora a maioria dos personagens apareça em todos os episódios, não há obrigatoriedade em relação a isso, e é através da interação com o personagem-foco do episódio que essas ocorrências se dão. Assim, o conhecimento em profundidade dos personagens é feito através de seus episódios próprios que nos familiarizam com seus dramas

personais, ao contrário de ser feito ao longo da temporada e em vários episódios – embora algumas questões levantadas em episódios individuais possam ser retomadas depois, a imersão ao problema é feita principalmente a partir do ponto de vista do personagem envolvido. Apenas os últimos episódios de cada temporada são dedicados a todos os personagens igualmente, ou seja, sem ter o foco em nenhum deles especificamente e assim conseguindo convergir as tramas aparentemente paralelas em um denominador comum.

Por escolha dos criadores, a série retrata a vida dos jovens apenas durante os dois últimos anos do equivalente britânico do ensino médio brasileiro. Isso se deve ao fato de que a faixa demográfica que se pretendia atingir eram jovens daquela idade e, assim, os personagens sempre têm idades que variam entre dezesseis e dezoito anos. De maneira geral, a série acompanhava um grupo de adolescentes ao longo de duas temporadas, configurando no que denominou-se ‘geração’, e depois trocava completamente o elenco de personagens, mantendo a mesma escola e a cidade, Bristol, como panos de fundo. Apenas a última temporada deu-se de uma maneira diferente, retomando três personagens e narrando seus desenlaces em dois capítulos cada um, de forma independente entre si.

Ao longo dos sete anos de exibição houve variação no número de episódios por temporada, mas a média numérica é de nove episódios, sendo a última considerada, mais uma vez, exceção, já que possui características distintas das outras e apenas seis episódios. Esse modelo de temporada curta é o mais comum no mercado britânico, que não segue o padrão geral americano de temporadas mais extensas ou temporadas curtas de aproximadamente doze episódios. Isso acarreta naturalmente em um tipo diferente de tratamento ao desenvolvimento das tramas através da temporada, e, inclusive, no número de tramas exploradas.

A temporada de *Skins* que será o foco da análise comparatória a seguir é a primeira, que contou com nove episódios de aproximadamente quarenta e cinco minutos e foi ao ar entre 25 de janeiro de 2007 e 22 de março do mesmo ano, no canal britânico E4 – e foi transmitida nos Estados Unidos pelo canal BBC America. Cabe ressaltar que foi essa a temporada na qual a escrita teve menos participação direta dos jovens, ainda que a influência deles fosse extremamente importante, com Bryan Elsley assinando a maior parte dos roteiros finais.

Em função do sucesso que a série apresentou em seu território de origem e a curiosidade despertada nos jovens de outros países nos quais a série foi exibida, desde o início houve interesse por parte de emissoras americanas em fazer a adaptação. Bryan Elsley, entretanto,

não julgava o mercado americano pronto para repetir a experiência da série e, ainda, via um desejo de mudança de conceito do âmago natural da mesma que não o agradava. Finalmente, em 2009, Bryan fechou acordo com a MTV americana porque achou que a emissora era a que melhor entendia o procedimento de construção de *Skins*, mas ao invés de passar o projeto inteiramente para o comando dos americanos ele se mudou para os Estados Unidos para chefiá-lo. Ele tentou repetir o mesmo processo feito no Reino Unido, contando com a participação de jovens americanos durante a fase de escrita a fim de entrar em contato com a realidade deles para melhor adaptar as histórias e manter a fidelidade à realidade juvenil norte-americana mais do que às tramas da original.

A escolha da MTV também se deveu ao seu histórico como uma emissora irreverente e que serviu de trampolim para reformular o formato dos videocliques, que se aprimoraram cada vez mais em técnica e transgressão para servir de publicidade para os artistas. O público do canal também é o pretendido pela série como alvo, mais um fator colaborador para a decisão. As fotos e vídeos promocionais da série seguiram os moldes da equivalente britânica, mostrando os jovens em uma festa tresloucada, regada ao consumo de drogas e relações libidinosas entre os adolescentes, assim vendendo a ideia de uma série que fosse explorar bastante o lado rebelde e inconsequente dos jovens. Elsley, assim, entendeu que a MTV compreendia a intenção da série e que estava disposta a enfrentar possíveis polêmicas privilegiando a integridade dela – se eles haviam comprado os direitos para a adaptação e o deixaram trabalhar em cima dos roteiros livremente, estavam cientes do risco que corriam. Ainda durante o processo de montagem, porém, algumas divergências começaram a surgir no tocante ao comportamento dos jovens na série – a emissora não concordava que os jovens usassem drogas sem nenhuma consequência negativa ou uma lição de moral dada pelos pais posteriormente, por exemplo.

A versão americana, *Skins U.S.*, porém, só permaneceu no ar por uma temporada e não o fez sem enfrentar diversas controvérsias pelo caminho. Mesmo antes da estreia oficial, apenas pela análise do episódio piloto, o Parents Television Council, organização não-partidária que tem por objetivo regular o conteúdo das emissoras americanas a fim de torná-lo mais adequado para crianças e adolescentes, classificou a série como “o programa de televisão para adolescentes mais perigoso” que eles já haviam visto, através de um email¹² de alerta aos os pais associados, condenando a emissora e os criadores por, supostamente,

¹² Anexo A.

objetificarem sexualmente os jovens atores envolvidos na produção. A MTV ficou com medo de enfrentar um processo judicial por acusação de pornografia infantil e chegou a pensar em retirar a série do ar, mas Bryan Elsley brigou pelo trabalho e conseguiu mantê-la em exibição.

O criador se manifestou decepcionado com a emissora, em declarações posteriores, porque ela não se deu ao trabalho de realmente entender o conceito da série, apenas queria produzi-la porque parecia legal e faria a emissora parecer transgressora. Ainda, ele afirmou que as diversas diferenças culturais entre o Reino Unido e os Estados Unidos foram subestimadas no processo de criação da adaptação. “The main one being that in America youth drama has a purpose and that purpose is not to express the inner lives of young people.”¹³ (ELSLEY, em transcrição da conferência Believe It or Not que aconteceu na Holanda no dia 10/11/2011)

Apesar dos problemas, a série estreou com um índice alto de audiência – mais de três milhões de espectadores-, mas, já na semana seguinte, o número havia caído pela metade e ficou numa média de um milhão nos outros episódios. Além disso, as queixas parentais acabaram por inibir os patrocinadores, que retiraram o apoio um por um até que nenhum restasse e a emissora cancelou a série. Essa temporada americana será analisada juntamente com a primeira da versão britânica e consistiu em dez episódios de aproximadamente quarenta minutos que foram ao ar no canal MTV entre 17 de janeiro e 21 de março de 2011.

The Inbetweeners, enquanto uma sitcom britânica, apresenta certas diferenças em relação ao modelo sacramentado de sitcom americana. O mais comum para esse gênero é que haja um ou mais ambientes fixos para o desenvolvimento dos conflitos (apartamentos, locais de trabalho, bares) e que apenas esporadicamente ocorram cenas ao ar livre ou em outras locações porque os cenários/ambientes fazem parte da história geral da série. Exemplos como os apartamentos e a cafeteria em *Friends*, o escritório em *The Office* e as dependências da faculdade em *Community*, tornam possível observar a importância dos ambientes na narrativa da sitcom - embora eventualmente fossem utilizados outros cenários, eram nos cenários fixos que ocorriam a maior parte das cenas. Isso se deve muito ao fato de que, no início, as comédias eram filmadas inteiramente em um estúdio com auditório e, portanto, tinham limitações físicas para variar os cenários em demasia. Em *The Inbetweeners*, até podemos considerar a escola como cenário fixo, mas é muito comum, também, o uso de locações ao ar

¹³ Em tradução minha: A principal sendo que nos Estados Unidos as séries para jovens têm um propósito e esse propósito não é expressar a vida interior dos jovens.

livre. Os ambientes familiares, as casas dos protagonistas, não aparecem com a frequência necessária para serem considerados cenários fixos. Antes deles poderíamos, mesmo, cogitar elevar o carro amarelo de Simon a essa posição.

Os personagens da sitcom foram invariavelmente os mesmos durante as três temporadas. Os protagonistas são quatro adolescentes (Will, Simon, Jay e Neil) por volta dos dezessete anos e os secundários são aqueles do universo em torno deles – seus pais, professores, colegas e interesses amorosos. Por se tratar de uma sitcom, o desenvolvimento dos personagens é feito de uma maneira mais sutil, pois, nesse gênero, são muito explorados o exagero e os estereótipos, e cada personagem possui uma característica marcante que se evidenciava cada vez mais através das reações às adversidades encontradas. As famílias possuem configurações distintas, mas as relações familiares não são uma questão central na sitcom, apenas servem de apoio para algumas situações cômicas, até mesmo recorrentes, como a suposta homoafetividade do pai de Neil. Comum a todos os personagens é área em que vivem, o subúrbio¹⁴ londrino – um lugar calmo com casas excessivamente padronizadas que é distante da vida agitada pretendida pela maioria dos jovens mas ao mesmo tempo permite certas liberdades que a cidade não oferece.

We spent the early part of the week discussing our characters' life stories, but by then we knew what our sitcom was going to be; we'd finally put two and two together and realised that if we were going to make other people laugh, we should start from what made us laugh the most. Which was us and our friends being naïve idiots at school. And, in my case, quite a long time after school. (MORRIS, 2010)¹⁵

Todas as três temporadas são compostas por seis episódios de aproximadamente vinte e três minutos. Desde o primeiro episódio, o início conta com a narração de Will introduzindo o assunto, sugerindo que as histórias são contadas a partir de seu ponto de vista, e, por vezes, comentários em *off* fazem a transição entre duas partes do episódio, sempre com a voz do mesmo garoto. Apesar de ele ter esse destaque narrativo, Will divide a posição de protagonista com os outros três amigos e os quatro aparecem em todos os vinte e quatro episódios e nos dois filmes subsequentes.

¹⁴ Subúrbio aqui significando estritamente a parte mais afastada da zona central, uma área particularmente residencial.

¹⁵ Em tradução minha: Nós passamos o começo da semana discutindo sobre as histórias de vida dos nossos personagens, mas então nós sabíamos o que nossa sitcom seria; nós finalmente juntamos dois e dois e percebemos que para fazermos as pessoas rir, nós deveríamos partir do que nos fazia rir mais. O que era nós e nossos amigos sendo idiotas ingênuos na escola. E, no meu caso, bastante tempo depois da escola.

Em princípio, a análise terá como foco o desenvolvimento da primeira temporada que foi ao ar entre 1º de maio de 2008 e 29 de maio de 2008 no canal britânico E4, mas durante a comparação com a primeira temporada da versão feita nos Estados Unidos episódios de outras temporadas serão mencionados, uma vez que serviram de inspiração para alguns dos roteiros americanos. A série também foi veiculada pela BBC America nos Estados Unidos.

A adaptação de *The Inbetweeners* foi diferente da de *Skins* porque os criadores originais não tiveram envolvimento direto com a produção, apesar de ter sido realizada pelo mesmo canal, a MTV. Quem chefiou o projeto americano foi Brad Copeland, um renomado escritor de comédia norte-americano, que, além de redigir os roteiros, também foi produtor executivo da sitcom. Para a adaptação, Brad se preocupou em transformar a linguagem para que fosse apropriada ao canal e ao horário de exibição, selecionou os roteiros originais nos quais poderia se basear – deixando de fora os que eram muito voltados para o uso de álcool ou para a prática sexual –, repensou o arco das tramas por causa da quantidade de episódios, optando por não apressar os logros dos personagens, e adicionou características da cultura americana. Apesar de não estarem envolvidos diretamente no processo criativo, sendo creditados apenas como produtores executivos, um dos criadores originais, Iain Morris, foi convidado para dirigir o último episódio da versão americana da sitcom.

Ao todo foram doze episódios de aproximadamente vinte minutos, exibidos pelo canal MTV de 20 de agosto a 5 de novembro de 2012. O primeiro episódio contou com a maior audiência da série, aproximadamente novecentos mil espectadores, mas a média não passou dos seiscentos mil. A série foi cancelada, oficialmente, devido à baixa audiência. Interessante observar que, mesmo antes da estreia, a sitcom já sofria preconceito por ser considerada uma versão sucateada da original e muitos fãs fiéis à primeira sugeriram um boicote à adaptação, bombardeando as redes sociais e mídias relacionadas à série. Um dos fatores mencionados por eles foi o recente fracasso da adaptação de *Skins*, mas Brad Copeland levou a adaptação anterior em conta na hora de montar seu próprio processo adaptativo e preferiu se basear em transposições de sucesso com a de *The Office*.

6.1.1. Skins: as tramas

A primeira temporada de *Skins* começa com o episódio “Tony”, no qual o garoto se esforça para armar um esquema que ajude seu amigo Sid a perder a virgindade e combina um

encontro entre ele e Cassie, recém liberada de um hospital psiquiátrico, numa festa de jovens ricos. Além disso, ele pretende lucrar com a venda de maconha e ordena que o amigo consiga as drogas para que eles paguem depois - Sid consegue, com a condição de pagamento rápido ou a sua castração. A tentativa de venda resulta em um fracasso, Cassie desmaia depois de revelar a Sid que tomou algumas pílulas e os amigos ainda são expulsos da festa por diferenças comportamentais entre eles e a elite. Eles dirigem desesperados para levar Cassie ao hospital, mas ela acorda quando chega à porta da emergência. Um incidente com o freio de mão faz o carro em que todos estavam afundar no porto e as drogas, que eles precisavam vender, estragam. Tony, por fim, pergunta a Sid se ao menos ele perdeu a virgindade, mas a resposta é negativa. O primeiro episódio de *Skins U.S.* é virtualmente o mesmo do original, com alguns pequenos detalhes diferentes, como a montagem do episódio e certos diálogos, mas mantém-se o âmago do primeiro. Percebe-se também, já nesse primeiro contato, que a adaptação seria bem mais censurada no tocante à nudez, ao uso de drogas e ao vocabulário chulo – em menos de dois minutos de episódio britânico temos contato com um nu total, frontal e de costas, de uma vizinha de Tony, enquanto a versão norte-americana cobre totalmente as partes íntimas da mesma.

Figura 1 – Cena do episódio “Tony” de *Skins*



Fonte: *Skins*

Figura 2 – Cena análoga de “Tony” de *Skins U.S.*



Fonte: *Skins U.S.*

“Cassie” é o segundo episódio de *Skins* e ele nos apresenta o mundo sob a ótica da menina. O foco do episódio é a batalha que ela enfrenta em relação à comida, sem nunca se alimentar de verdade, apesar de enganar os outros sobre isso, ela começa a achar bilhetes e receber mensagens apenas com a ordem “coma”, por toda parte, mas não consegue descobrir de onde eles surgem. Paralelamente, ela cuida do irmão enquanto os pais se dedicam a uma vida dionisíaca, vai a uma reunião no hospital psiquiátrico e engata uma conversa honesta com Sid na escola. Depois disso, ela passa a achar que ele é o remetente das mensagens que ela está recebendo, mas quando o confronta sobre isso acaba por frustrar-se. Enfim, ela entende que tudo não passou de alucinações e quem realmente queria que ela comesse era ela mesma. Mais uma vez temos a presença de cenas de nudez feminina total, embora elas não tenham teor erotizado e sejam registros mais crus e realistas do corpo.

Skins U.S. começa a divergir do equivalente original logo depois do piloto. “Tea” foi o episódio posterior a ele e começa mostrando a personagem se envolvendo sexualmente com uma menina, Betty, e depois esclarecendo que não quer nada sério com a mesma. A questão central para ela, é que nenhuma menina com quem esteve consegue chegar à sua altura. Paralelamente, o traficante a quem Stanley (Sid) está devendo aparece na escola para pressioná-lo. Depois, fazendo um favor a seu pai, Tea aceita ir a um encontro arranjado pela máfia para a qual ele trabalha e é Tony quem a está esperando. Aproveitando a coincidência, eles começam a beber e estabelecem uma conexão intelectual que os leva a uma tensão sexual e eles se beijam. Ao voltar pra casa, Tea é ameaçada pelo traficante e seu pai vê, levando-o a acionar seus contatos com a máfia para resolver esse problema. Tony liga para Tea e insiste

que ele chegou à altura dela, mas ela não dá bola para ele e também não atende as ligações de Betty. Para as cenas de sexo entre Tea e Betty foram usados planos estratégicos que não revelam muito de seus corpos e se concentram nas expressões de prazer, o que conferiu um caráter mais sensual do que realista à cena.

Em “Jal”, terceiro episódio de *Skins*, vemos que a garota está ensaiando para uma importante apresentação de clarinete, mas é constantemente interrompida pela família, seus irmãos e o pai - um *rapper* importante. Além disso, ela enfrenta problemas de autoconfiança em relação ao seu corpo e à imagem sisuda que vem passando para os amigos, e tenta mudar isso usando roupas mais sensuais. Em um evento produzido pela gravadora do pai, ela e Sid são convidados, por um homem que demonstrou interesse nela, para esticarem a noite em outro local. Eles aceitam, mas, na verdade, era apenas uma emboscada do traficante de “Tony”, que quebra o clarinete de Jal para amedrontar Sid. O pai dela, posteriormente, encontra o traficante e dá uma lição nele, em retaliação ao que ele fez com sua filha, além de presenteá-la com um novo clarinete. Embora o afloramento da sensualidade de Jal seja um fator importante para o episódio, não temos planos fechados dos atributos da menina.

O terceiro episódio de *Skins U.S.*, “Chris”, é mais uma adaptação quase plano a plano do seu equivalente britânico, que é o quarto da primeira temporada de lá. Nele, Chris acorda para uma casa vazia e encontra um envelope cheio de dinheiro com um recado de sua mãe avisando que ela ficaria fora por uns dias. O menino, então, torra todo o dinheiro com bebidas, drogas e um sistema de som novo para fazer uma festa. No dia seguinte, ele percebe que a mãe levou consigo todos seus pertences e que ela não voltaria mais. Sem dinheiro algum e com a casa detonada pela farra, ele ainda consegue ser trancado do lado de fora, completamente nu, por um sem-teto que ocupa seu lar. Então ele tenta pedir, sem sucesso, ajuda ao pai, que constitui outra família depois da trágica morte do irmão mais velho de Chris. Quem o apóia, afinal, é Tina (Angie no original), a professora de psicologia pela qual é apaixonado e que se sensibiliza com a condição do menino. Aqui, em ambas as versões, temos um alto consumo de drogas por parte dos adolescentes e o personagem principal passa boa parte do episódio com o pênis excitado por debaixo da roupa, devido a um efeito colateral de um remédio para disfunção erétil. Uma diferença clara, entretanto, é a opção americana de evitar, ao máximo, mostrar a nudez de Chris, com planos mais fechados até revelar seu bumbum, por aproximadamente quinze segundos, em uma cena fundamentalmente idêntica à britânica, que mostrou a nudez de Chris, majoritariamente traseira, por aproximadamente três minutos contínuos e de planos abertos.

Skins U.S. segue com a história de “Cadie”, centrando o enredo em seus distúrbios psicológicos, o vício em medicamentos e a negligência que sofre em relação à atenção parental. Stanley a convida para uma festa na casa de Michelle, puramente interessado nas pílulas que a menina pode oferecer, mas ela se ilude pensando que se trata de um encontro romântico. Entrementes, ela tenta se aproximar do pai, forçando que ele a leve em uma de suas caçadas e lá ela se imagina cometendo parricídio. Chegando à festa, a menina entende que ninguém ali está minimamente interessado em sua companhia, nem Stanley. Mesmo quando ela tenta se enturmar e sociabilizar com o resto do grupo acaba por chamar a atenção apenas do namorado da mãe de Michelle, que a assedia e, depois que ela descobre que as pílulas foram realmente o motivo do convite, ela inicia uma relação sexual com ele. Stanley os impede de transar de fato e os dois discutem por isso, levando ela a ter um surto psicótico e terminar o episódio tomando diversas pílulas de uma vez, para finalmente ficar feliz. A cena em que o namorado da mãe de Michelle inicia uma relação com Cadie é mostrada rapidamente e de forma mais realista do que as outras cenas de sexo até então.

O quinto capítulo de *Skins*, “Sid”, inicia mostrando o menino à beira da reprovação escolar e tendo apenas uma única chance de passar: escrever um trabalho de duas mil palavras em dois dias. Seus pais o pressionam bastante para conseguir tal feito e o pai de Sid é enfático ao dizer que ele está de castigo porque o projeto deve contar com sua dedicação total. Apesar disso, ele marca um encontro com Cassie e, logo em seguida, já esquecendo o compromisso com a menina, é convencido por Tony a ir com Michelle vê-lo se apresentar num coral da escola feminina. A apresentação se transforma em um desastre para a relação de Michelle e Tony, que insinua que Sid deveria usar a oportunidade para tentar alguma coisa com ela, mas ele não faz isso. Ao chegar em casa, ele encontra os pais furiosos e uma Cassie decepcionada, já que ela estava esperando pelo encontro dos dois e ele apenas esqueceu. Assim, ela surta com ele e o beija, pedindo para que ele enxergue as coisas direito. Depois de, mais uma vez, acabar parte de uma das manipulações de Tony, que o obriga a vê-lo conquistando Michelle de volta, ele procura Cassie, mas descobre através de Jal que ela tentou se matar por causa dele. Sid a visita no hospital, porém ela está inconsciente e Jal é direta ao responsabilizá-lo pela situação da garota. Culpado, ele volta pra casa e descobre que a mãe foi embora de casa. Ele e o pai se dão uma trégua e Sid termina o trabalho que precisa entregar.

O episódio “Stanley”, quinto de *Skins U.S.*, virtualmente apresenta um enredo bem parecido com o de Sid – a situação escolar precária e a consequente retaliação do pai, a armação de Tony com a apresentação do coral e o abandono da mãe. As diferenças principais

são a interação com Cadie – que a essa altura já está no hospital psiquiátrico -, e a consciência de Stanley em relação às manipulações sem consequências de Tony, em certo ponto ele confronta o amigo e se afasta dele. Essa imposição da confiança de Stanley aparece bem mais cedo do que a de Sid, que o faz apenas no penúltimo capítulo da temporada original. Também, o conflito familiar entre Sid e seu pai permanece apenas dentro do ambiente doméstico, mas o pai de Stanley resolve envolver a justiça apenas para dar uma lição no filho, o que não sai como ele esperava porque o juiz reprova a atitude do pai publicamente. Depois que a mãe dele abandona o pai, Stanley e ele têm uma conversa mais aberta e redentora, em relação ao comportamento do pai, do que no original.

Em “Maxxie e Anwar”, sexto episódio de *Skins*, o grupo faz uma viagem escolar à Rússia, sem Cassie porque ela ainda está internada, e o eixo do episódio é o conflito criado na amizade de Anwar e Maxxie porque o primeiro encontra dificuldades de aceitar inteiramente a homossexualidade do amigo. A conversa entre os dois é bem delicada e toca em pontos cruciais do preconceito velado pelo qual a maioria dos homossexuais passa – como o discurso de aceitação contanto que a pessoa não presencie nenhuma demonstração de afeto. Paralelamente, Anwar acaba se aventurando com uma jovem russa casada que vive no terreno em que estão ficando e perde a virgindade; e Maxxie sofre investidas fortes de Tony, que está à procura de alguma coisa diferente, e acaba cedendo ao final do episódio – Michelle vê tudo sem eles perceberem. Além disso, Chris finalmente consegue se envolver com Angie e os dois transam.

O sétimo episódio de *Skins U.S.*, “Abbud”, mais uma vez emula muito do espírito original, mas o executa de maneira diferente. Primeiramente, o personagem foco é apenas Abbud, ao passo que Anwar e Maxxie dividem o episódio britânico. Igualmente retratando uma viagem escolar, os americanos vão ao Canadá e ao invés de perder a virgindade e ter um atrito religioso com a amiga homossexual, Abbud fica obcecado por um possível assassino a solta na floresta e briga com Tea porque ela transou com Tony mas não aceita transar com ele. Menos sexualizado em relação a Abbud e mencionando apenas brevemente sua aspiração religiosa, o episódio mantém a relação de Chris com a professora Tina e a traição de Tony com Tea, embora aqui eles sejam flagrados por Abbud apenas e Michelle continua alheia à situação.

“Michelle” de *Skins* já começa com a confrontação entre ela e Tony a respeito da traição dele com Maxxie, e, embora ela chegue a agredi-lo fisicamente, ele não leva o término a

sério. Ela descobre outras traições dele e, ainda, que todos tinham conhecimento desse comportamento do rapaz. Sentindo-se traída pelos amigos e abandonada pela mãe, que se preocupa mais com o novo marido do que com ela, a garota resolve dar uma chance para Sid e vai à sua casa com o objetivo de transar com ele. Eles não conseguem porque Sid está apaixonado por Cassie e, ao visitarem a garota no hospital psiquiátrico, Michelle conhece Josh, com quem se envolve. Tony, inconformado com o novo relacionamento, arma para que fotos nuas da irmã do rapaz apareçam em seu celular e, assim, afasta os dois. Michelle, porém, não aceita voltar com ele como Tony imaginou que aconteceria.

Porque ela ainda não sabe do envolvimento entre Tony e Tea, “Michelle” começa o episódio de *Skins U.S.* declarando seu amor para o garoto, que finge não ouvir e ignora a menina. Então, através de um exame ginecológico, ela descobre que tem uma doença sexualmente transmissível e, finalmente, reconhece que Tony esteve transando com outras pessoas, agredindo-o publicamente, como a Michelle britânica. Ela só relaciona a traição com Tea quando descobre que ela também toma os mesmo remédios para o tratamento da doença e fica furiosa com a amiga também. A mãe de Michelle é igualmente negligente nesta versão, mas, além disso, troca de parceiros sexuais com muita frequência e aconselha a filha a apenas partir pro próximo porque não se deve deixar apegar aos homens. Em um momento de reflexão sobre como era amiga de Stanley quando criança, Michelle decide transar com ele, mas o garoto ejacula assim que ela toca seu pênis e eles desistem. Ao final, Tony a procura e eles transam, mas ela pede que ele vá embora em seguida porque agora eles já tinham a mesma doença sexualmente transmissível e ela não queria mais nada com ele.

O penúltimo episódio de *Skins*, “Effy”, introduz um pouco melhor a irmã mais nova de Tony, que, mesmo passando uma imagem angelical para os pais, conta com a ajuda do irmão para escapar furtivamente de casa e sair noite afora sem o conhecimento deles. Enquanto Effy se diverte, sempre sem proferir ao menos uma palavra, Tony enfrenta o isolamento forçado que os amigos dão a ele. Então ele recebe uma ligação da polícia avisando que Effy foi presa, mas ao chegar lá para resgatá-la, ele é informado de que um suposto outro irmão dela já havia feito isso. Ele vê Effy entrando em um furgão e, ao tentar impedi-la, ele é agredido e entende que tem algo de anormal na situação. Buscando a ajuda dos amigos para encontrar a irmã, ele consegue recrutar apenas Sid, mas até ele o abandona eventualmente. Quando finalmente Tony encontra Effy, ela está desmaiada na companhia de Josh, que impede o garoto de chamar uma ambulância a não ser que ele transe com a própria irmã, vingando-se do esquema que Tony havia armado para separá-lo de Michelle. Ele implora para que Josh os deixe em

paz, e, humilhado, finalmente consegue sair dali com a irmã. Sid os encontra e leva os dois para o hospital, onde os pais de Tony o culpam pelo estado da irmã. Enfim, Tony começa a refletir sobre suas atitudes.

“Daisy”, oitavo episódio americano, se distancia um pouco do análogo britânico porque, embora as questões centrais de Jal permaneçam – o contato com a música e a imagem de prudência extrema –, é acrescentado um relacionamento amoroso entre Daisy e Abbud que não existia no primeiro. A garota, embora tão responsável quanto Jal, também acumula a função de unir novamente o grupo depois que a traição de Tony e Tea afeta a dinâmica dos amigos. Além de cuidar dos problemas dos outros, ela também ajuda o pai financeiramente e assessora ele na criação da irmã mais nova, mas não recebe apoio dele quanto à sua escolha de tocar trompete profissionalmente e estudar música, ao invés de tentar uma carreira mais estável. Logo é revelado que a aversão do pai à música vem do fato de que a mãe das meninas abandonou a família para tentar sucesso como cantora. Uma festa organizada pela irmã dela às escondidas resulta na destruição do piano da família e, para consertá-lo, Daisy desiste de pagar a inscrição da audição da Faculdade de Música. No meio de tudo isso, ela combina com Abbud de perderem a virgindade juntos, mas sem nenhum compromisso, e eles acabam conseguindo fazer isso depois que ele defende a garota do pai dela.

Skins chega ao fim da primeira temporada em “Everyone” e, como o próprio nome implica, é centrado em todos os personagens ao mesmo tempo. O episódio começa mostrando que Cassie e Sid pensam um no outro e Tony e Michelle fazem o mesmo, enquanto Angie está absorta ao lado de Chris, que dorme em sua cama. É o aniversário de Anwar e Maxxie avisa que só vai à sua festa se o amigo contar aos pais que ele é gay. Sid tenta escrever uma declaração para Cassie, enquanto ela faz o mesmo no hospital psiquiátrico para avisá-lo de que ela está de mudança para a Escócia. Quando o garoto percebe que a ama, decide ir correndo até a clínica em que ela está e, na pressa, se veste de uma maneira não ortodoxa. Ao chegar lá, ele é confundido com um dos pacientes e trancado em um quarto, ao passo que Cassie havia acabado de fugir do local para ir a seu encontro. Como não o encontra em casa, ela deixa sua carta em cima da cama dele. Enquanto isso, ex-noivo de Angie reaparece e abala a relação dela com Chris, uma vez que ela já se sente culpada por estar se relacionando com um adolescente. Michelle evita atender as ligações de Tony, que vai resgatar Sid do hospital psiquiátrico roubando o carro do pai do garoto e ainda leva Effy com ele. Eles se dirigem à festa de aniversário de Anwar, porque pensam que Cassie poderia estar lá. Anwar finalmente revela ao pai que Maxxie é gay e o homem reage inesperadamente de maneira positiva. Sid

entra na festa, sozinho, para procurar Cassie, depois que Tony entrega a carta que ela deixou na casa dele. Effy finalmente resolve falar e diz para o irmão que ele tem sido um babaca em relação à Michelle. O garoto avista Cassie e a avisa que Sid está procurando por ela, mas ela resolve ir embora e ele entrega a carta que Sid não terminou de escrever. Tony liga para Michelle, começa a se desculpar e diz que a ama, mas a ligação começa a falhar e, ao tentar encontrar um sinal melhor, ele é atropelado por um ônibus em alta velocidade e Effy assiste tudo de dentro do carro. A temporada acaba em um número musical, Sid começa a cantar “Wild World”, de Cat Stevens, enquanto sai da festa e vai ao encontro de Cassie, Tony aparece desacordado no colo da irmã, que chora, e, na festa, todos parecem felizes exceto Michelle. O episódio termina quando Sid e Cassie unem suas mãos ao nascer do sol.

O nono episódio de *Skins U.S.*, “Tina”, não é homólogo a nenhum episódio britânico, visto que sua personagem equivalente apenas aparece dentro dos episódios alheios, até porque ela não faz parte do grupo de jovens. Essa analogia, inclusive, é feita neste episódio americano, dando a entender que Tina teria se envolvido com Chris apenas porque ainda tem uma alma juvenil e não se considera uma adulta. O enredo revolve em torno da relação da professora com o garoto e a culpa que ela sente por se envolver com ele. Em certo momento ela tenta estabelecer um relacionamento com um vizinho da mesma idade, mas ele não aprova a abordagem dela e insinua que o comportamento dela é imaturo. Depois, outro professor acaba descobrindo o caso de Tina e Chris, flagrando os dois na cama, e denuncia-a para a polícia. Ela é presa, de início, mas os adolescentes conseguem soltá-la através do testemunho de Chris, que afirma que ela nunca deu vazão às investidas dele. De maneira muito mais moralizante que a série original trata o relacionamento entre professora e aluno, *Skins U.S.* parece querer afirmar a todo o momento o quão errado isso é e, mesmo não indo para a prisão, a mulher perde o emprego e é obrigada a mudar de cidade. Ou seja, enquanto Tina deve sofrer as consequências de seu impulso sexual, Angie apresenta um dilema interno que não se reverte em um julgamento público.

“Eura” é o último episódio americano e o enredo mistura algumas tramas de “Everyone” com as de “Effy”, além de adicionar coisas inéditas. De forma similar ao original, o episódio começa mostrando os personagens sofrendo com as separações, além de situar que o Abbud e Daisy continuam se relacionando sexualmente. Como Tony está deprimido, a irmã tenta ajudá-lo procurando Michelle, e mostrando a ela algo que o irmão havia escrito e que Eura pensou ser sobre a garota, quando na verdade era sobre Tea. Tony se chateia com a irmã e pede que ela também se afaste dele, fazendo a menina fugir de casa. No dia seguinte, Tea

procura Betty, mas não é bem recebida pela garota, que está prestes a fazer uma cirurgia. Stanley luta com seus sentimentos confusos em relação a Cadie e Michelle. Tony recebe uma ligação de Tea, na qual ela pede desculpas por ter feito ele se apaixonar por ela e o garoto enfim percebe que o sentimento não é recíproco. Então, ele começa a receber mensagens que insinuam um possível sequestro da sua irmã e corre para pedir ajuda aos outros. Eles acabam em uma festa e, lá, Stanley descobre que Eura armou o sequestro apenas para tirar Tony de seu estado letárgico. Depois disso, o garoto sobe ao palco para cantar com Cadie, mas ali percebe que gosta de Michelle. Abbud e Daisy resolvem engatar um relacionamento de verdade, Tea dorme no hospital com Betty e Tony vai para a casa com a irmã. Após o show, Stanley chega a sua casa e Michelle o está esperando porque também descobriu que tinha sentimentos por ele e os dois se beijam.

No geral, os enredos globais das duas temporadas são muito parecidos e os diálogos se aproximam. Diferenças mais gritantes residem no tratamento da fotografia, mais plástica em *Skins U.S.* do que na versão britânica, no uso do bipe de censura por cima dos palavrões e no cerceamento cauteloso das cenas de nudez. Embora o medo de uma possível acusação de pornografia infantil porque os atores eram menores de idade fosse eminente nos corredores da MTV, parece que a preocupação foi tanto tardia quanto infundada. As filmagens foram cuidadosamente elaboradas de maneira que nenhum dos protagonistas tivesse partes íntimas do corpo exibidas, com exceção dos quinze segundos em que Chris anda nu pela rua. Assim, incriminar a série por pornografia realmente não soa preciso, ao passo que a discussão pode ser levada para a vertente da exploração do sensual. *Skins U.S.*, muito mais do que *Skins*, dá um tratamento mais glamoroso a algumas cenas de sexo e seminus, distanciando a série da realidade e, talvez, corroborando com a valorização desnecessária da nudez – algo natural e comum a todos os seres humanos.

Esses cuidados, é claro, fazem parte do processo de adaptação ao público americano, mas foram feitos com o pensamento muito mais nos adultos que poderiam tirar a série do ar, ou processar a emissora, do que nos adolescentes para os quais a série foi produzida. A indústria americana de produtos audiovisuais é significativamente maior e mais experiente que a britânica, o que acaba por implicar em algumas desvantagens, como o uso de modelos instantâneos e de lucro certo, a necessidade de alta audiência rapidamente e a falta de tempo para a dedicação a experimentos, como o método criativo de *Skins*. Parece que, por ser fundamental que o processo gradual e colaborativo fosse compatível às proposições da série, o projeto estava fadado a perdas nos Estados Unidos porque o comportamento do mercado é

mais severo do que no Reino Unido e as emissoras não estavam preparadas para despendar tempo na elaboração da série sem que houvesse um lucro garantido ao final.

Como a adaptação foi orquestrada por Bryan Elsley, o britânico que era mentor do projeto original, acredito que foi mais difícil decidir reformular por completo algumas histórias e, ainda, entender que mudanças mais drásticas eram necessárias para a identificação do público americano. “O material original é uma fonte. O que você faz com ele para moldá-lo num roteiro é por sua conta.” (FIELD, 1982, p. 176) Pelo contato muito recente com os roteiros da primeira temporada de *Skins*, escritos majoritariamente por ele, Elsley os usou mais do que como fonte, mas como um esqueleto a ser remontado com peças diferentes, e o resultado não foi o esperado.

6.1.2. *Skins*: os personagens

Em virtude do formato narrativo dos episódios da série, os personagens são de fundamental importância para a construção das tramas – afinal, cada um tem um episódio dedicado inteiramente a si e as interações interpessoais são o foco das questões de *Skins*. Dessa forma, é importante analisar como os personagens principais foram construídos, tanto na versão original quanto na versão americana, identificando mudanças na construção dos personagens que foram fundamentais, também, para as diferentes tramas abordadas na adaptação. A seguir, há uma tabela comparativa dos personagens, na qual a coluna da esquerda apresenta os personagens da versão britânica, com os nomes dos atores entre parênteses, e a coluna da direita mostra os personagens da versão americana, também com os nomes dos atores referentes a eles.

É possível perceber, ao observá-la, que muitos atributos físicos, ou de caracterização, foram preservados. Ainda que a cor dos olhos, ou dos cabelos mude, o estilo de se vestir é parecido. Atentando para a personagem Cassie/Cadie, embora sua etnia mude de uma série para a outra, ela continua a ser um destaque em meio aos demais – no original, Cassie é a única menina loira do grupo e, Cadie, é a única negra entre os personagens principais da adaptação. Em seguida, farei uma avaliação individual de alguns dos personagens britânicos e seus equivalentes norte-americanos, a fim de analisar alguns pontos cruciais de adaptação dos personagens para o público americano.

Quadro de personagens de *Skins* e *Skins U.S.*¹⁶

Tony Stonem (Nicholas Hoult)	Tony Snyder (James Newman)
	
Sid Jenkins (Mike Bailey)	Stanley Lucerne (Daniel Flaherty)
	
Michelle Richardson (April Pearson)	Michelle Richardson (Rachel Thevenard)
	
Cassie Ainsworth (Hannah Murray)	Cadie Campbell (Britne Oldford)
	

¹⁶ Imagens retiradas dos episódios das primeiras temporadas de ambas.

Maxxie Oliver (Mitch Hower)	Tea Marvelli (Sofia Black D'elia)
	
Chris Miles (Joe Dempsie)	Chris Collins (Jesse Carere)
	
Anwar Kharral (Dev Patel)	Abbud Siddiqui (Ron Mustafa)
	
Jal Fazer (Larissa Wilson)	Daisy Valero (Camille Cresencia-Mills)
	

Effy Stonem (Kaya Scodelario)	Eura Snyder (Eleanor Zichy)
	
Angie (Siwan Morris)	Tina (Anastasia Phillips)
	

O foco da análise dos personagens será centrado, principalmente, em três deles, porque, a meu ver, a caracterização deles constitui mudanças cruciais para o andamento narrativo da série e permitem exemplificar, de maneira geral, as adaptações feitas pela produção americana. São eles Tony, Maxxie/Tea e Cassie/Cadie.

Tanto na versão quanto na adaptação, Tony é o primeiro personagem com o qual temos contato, sendo ele o foco central do primeiro episódio. Talvez, por ser o motivador dos principais conflitos dentro da história geral, sendo o desencadeador de tramas que dão andamento ao enredo da primeira temporada, esse personagem tenha se mantido mais fiel ao original do que os outros, ainda que algumas diferenças sejam evidentes ao longo da série. A aparência e caracterização do personagem foram mantidas de maneira muito semelhante - ele é branco, hétero, moreno, bem cuidado e se veste de maneira alinhada e apresentável. Analisando as primeiras temporadas de ambas, de início fica claro que seu caráter é manipulador e jocosos, Tony gosta de ter o controle e exercê-lo ao máximo, mas não o faz de maneira escancarada. Percebemos facilmente, também nas primeiras cenas do episódio, que ele é um rapaz inteligente, vaidoso, popular e sedutor – qualidades que, aliadas, potencializam seu poder de persuasão. Tony é carismático, mesmo que egocêntrico e arrogante em muitos momentos, e assim ele ganha a confiança de todos, inclusive dos pais dos amigos. Além disso, ele é um agitador dentro de seu círculo social, ele tende a ser protagonista dos ambientes que

frequenta e, para isso, não economiza críticas ácidas àqueles ao seu redor. Essas características estão presentes tanto na versão original quanto na americana.

Outro viés que permanece é a relação de Tony com sua irmã mais nova, Effy/Eura, uma menina festeira, também manipulativa, que não fala por opção, aumentando o seu caráter misterioso. Eles possuem uma forte ligação protetora e de entendimento mútuo que se estabelece como o único relacionamento altruísta do rapaz. Em *Skins*, bem como em *Skins U.S.*, dentre as relações familiares, fica claro que a fraternal é a que importa para ele – a mãe, submissa, não o desafia e, pelo pai, sente um desdém mútuo que o leva a provocá-lo sempre que pode. Tony é arrogante demais para se interessar em construir um bom convívio parental, é um adolescente inteiramente imerso em seu próprio mundo – assim como a maioria deles.

Quanto às relações com os outros protagonistas da série, suas afinidades principais são com Sid e Michelle, embora Tony seja amigo de todos e, portanto, interaja também com eles. Michelle é sua namorada, uma menina bonita, sensual e totalmente devotada a Tony, mas ele toma o amor dela por certo e não a valoriza, traindo-a publicamente e, deliberadamente, deixando-a de lado em favor de seus esquemas e manipulações. Assim, o relacionamento dos dois é conturbado e, embora na maioria das vezes ele consiga contornar a situação a seu favor, em dado momento o namoro é desfeito por causa das traições dele. Seu melhor amigo, Sid, é um rapaz inseguro, desleixado tanto na aparência quanto nos estudos. Além disso, ele é virgem e claramente apaixonado por Michelle, e Tony utiliza esse conhecimento para manipular o amigo e convencê-lo a fazer o que ele julga ser melhor. A relação deles é apresentada primeiramente de maneira sólida, Tony sendo sempre o alfa e Sid suprimindo suas vontades e opiniões por não ter autoconfiança suficiente. À medida que o segundo começa a desenvolver segurança, ele quebra, aos poucos, os laços de dependência que tem com Tony e se afasta.

Tony acaba sendo isolado pelos amigos por causa de suas frequentes traições, mas, mesmo assim, não abandona a atitude arrogante e superior. Apenas quando sua irmã corre perigo, em decorrência de um de seus esquemas, ele percebe que seus atos podem ter consequências desastrosas e começa um processo de reflexão que o leva a perceber a importância que Sid e Michelle têm na sua vida. O arrependimento de Tony, porém, não o faz deixar de lado, completamente, o ar arrogante e superior que ele manteve durante o decorrer da temporada. Somente depois que Effy quebra o silêncio, para falar o quão babaca ele tem sido, o garoto se torna mais humilde e pede perdão à Michelle.

Já em *Skins U.S.*, o arco dramático de Tony segue outro caminho e o personagem apresenta reações menos calculistas que o original. Como o britânico, o Tony norte-americano faz pouco caso da namorada, Michelle, e desdenha do melhor amigo, Stanley, julgando-se superior. As interações são, inclusive, muito parecidas – ainda que as tramas divirjam em certo ponto, os âmagos das questões são muito similares: a traição com Michelle e a manipulação constante com Stanley. A principal diferença é a relação que ele cria com Tea, equivalente do personagem Maxxie, a amiga lésbica pela qual se apaixona. Desde o segundo capítulo, Tony passa a ter um ponto fraco muito claro que é sua obsessão por Tea. A princípio, a questão pode até ser interpretada de forma dúbia, que deixe a dúvida se aquilo é apenas mais uma manipulação ou se o sentimento é verdadeiro, mas, depois de alguns capítulos, fica claro que ele está apaixonado. Essa brecha no seu comportamento superior humaniza o personagem e, talvez, o faça mais passível de conquistar a simpatia do público. Aqui, não é a preocupação com a irmã, Eura, que o faz repensar seus atos e tentar consertar seus erros, mas a desilusão amorosa que sofre quando Tea o despreza para ficar com outra menina. O Tony norte-americano demonstra mais sua fragilidade, mas também é mais egoísta, ele se deprime não por estar sozinho devido às suas escolhas, e, sim, puramente por não ter seus sentimentos correspondidos. Isso acarreta, também, em uma mudança fundamental na personagem Michelle, que continua cegamente apaixonada por Tony mesmo depois do término, no original, ao passo que na, adaptação, ela passa a enxergar Stanley de outra forma e termina a temporada iniciando um relacionamento com ele.

Tea é a personagem que mudou mais significativamente do original para a adaptação. Ela representa um personagem masculino e homossexual da versão britânica e, apesar de também ser homossexual, o fato de ser mulher implicou que grandes alterações fossem feitas na construção do personagem e sua história – ao contrário dos outros, que obtiveram ajustes mais simples. De semelhante, Maxxie e Tea têm a orientação sexual, a amizade com Anwar/Abbud e a paixão pela dança - ela é, inclusive, líder de torcida. Não cabe, portanto, fazer comparações estéticas ou de caracterização entre os dois personagens, mas, sim, compreender as interações que a mudança permitiu à trama geral de *Skins U.S.*.

Primeiramente, foi necessário construir uma história familiar para Tea, ao passo que não sabemos absolutamente nada da família de Maxxie na primeira temporada de *Skins*. A garota tem origem italiana e divide a casa com os pais, os irmãos, os sobrinhos e a avó, que parece ter um problema de memória. Ao longo do episódio dedicado a ela, percebemos que a casa cheia impede que ela tenha a atenção desejada e que a família não sabe da sua orientação

sexual. As únicas relações com as quais temos um contato menos raso, porém, são as que têm com o pai e com a avó – em uma cena que a avó acaba por revelar que teve um relacionamento lésbico. Além disso, percebe-se que o pai está envolvido com a máfia italiana, mas não possui posição muito privilegiada na organização, e a história parece servir apenas para arranjar o encontro de Tea e Tony, e também para que eles possam dar um fim ao traficante que está ameaçando Stanley – papel desempenhado pelo pai de Jal na versão britânica. O enredo familiar realmente não é muito desenvolvido posteriormente, e fica a impressão de que o episódio serviu mais para justificar a aproximação de Tony e Tea do que para explicar as controversas atitudes posteriores da garota.

Os principais conflitos enfrentados por Maxxie no original, durante a primeira temporada, são: o preconceito de seu melhor amigo, o muçulmano Anwar, que, uma vez que se vê em contato direto com as práticas sexuais de Maxxie, não consegue aceitar a homossexualidade dele, muito por causa da sua religião; e o envolvimento impulsivo com Tony, o que leva ao término do relacionamento do último com Michelle e abala a confiança da garota nele, a princípio, mas eles não ficam afastados por muito tempo. Na versão americana, esses motes até poderiam permanecer muito parecidos porque suas razões centrais continuaram, ou seja, Abbud poderia rejeitar Tea pela sua homossexualidade e um envolvimento com Tony ainda configuraria uma traição que permitisse o término dele com Michelle. Os roteiristas, porém, optaram por fazer diferente.

A relação de Abbud com Tea é uma amizade complexa que envolve uma paixão absolutamente platônica por parte do menino em relação a ela e esse é o cerne da questão entre os dois, a religião dele é deixada de lado na adaptação. Embora Tea seja abertamente lésbica, Abbud nutre uma esperança ingênua de que um dia ela possa ceder aos seus encantos e transar com ele. Quando o menino flagra Tea dormindo com Tony, ele se sente absolutamente traído – não porque a amiga lésbica se envolveu com o amigo homem comprometido, mas porque aquele homem não era ele. Assim, Abbud até tem dificuldade de aceitar a homossexualidade de Tea como Anwar faz com Maxxie, mas sua motivação é inteiramente egoísta e não religiosa. Abbud chega a questionar a veracidade da orientação sexual da amiga, “Não é que você não dorme com homens, sou só eu, não é?”. Portanto, isso configura uma variação muito forte do argumento abordado na versão original e foi algo que gerou controvérsias também fora das telas.

Ademais, a relação de Tea com Tony também teve outros contornos se comparado ao breve e impulsivo ato sexual de Tony e Maxxie no original britânico. Em *Skins U.S.*, Tony e Tea começam um relacionamento mais íntimo já no segundo episódio da série. Além de se beijarem e quase iniciar um ato sexual, eles encontram uma conexão arrogante entre os dois, pois ambos acham que ninguém consegue os desafiar emocionalmente. Nos episódios seguintes, o flerte continua, principalmente por parte de Tony, porque ele desenvolve um sentimento pela garota e fica obstinado a conquistá-la. O que em *Skins* é um mero jogo de poder e não tem absoluto valor sentimental para Tony, na versão americana se torna o norte principal das ações do menino: o Tony americano realmente quer ficar com Tea a qualquer custo porque projeta nela sentimentos reais. Para ela, o garoto representa apenas alguém com quem pode ter um relacionamento intelectual e acaba por dormir com ele, apenas na tentativa de evitar se apaixonar pela menina com quem está saindo. Depois que são descobertos e Tony torna-se uma espécie de pária para os outros amigos, ficando isolado, ele insiste que ama Tea e sofre por ela não dar uma chance ao relacionamento dos dois. Então, ela pede desculpas por tê-lo feito se apaixonar motivada, apenas, pela sensação que isso causava – fazendo do manipulador supremo apenas mais um manipulado.

A princípio, a mudança de sexo do personagem na adaptação causou estranhamento aos fãs, que chegaram a acusar o criador de ter feito isso porque o público americano não gostaria de ver um menino se envolvendo com outros meninos, mas não rejeitaria tanto duas mulheres fazendo o mesmo. Bryan Elsley se defendeu dizendo que ingenuamente não havia pensado nisso, apenas queria um papel para a atriz e, como ela não se encaixava em nenhum dos outros papéis, resolveu transformar Maxxie em Tea. Depois, no decorrer dos episódios, as críticas passaram a partir da comunidade LGBT em função do relacionamento entre Tea e Tony justamente colocar em cheque a natureza da orientação sexual da menina e alimentar o estereótipo vigente de que a prática lésbica poderia ser apenas uma fase na vida das adolescentes, de certa forma assim, desprestigiando o afeto real entre duas mulheres. Além disso, quando Tea afirma que nenhuma mulher consegue desafiá-la intelectualmente, ela minimiza o poder racional feminino como um todo. Assim, a personagem, ao ser adaptada para uma mulher lésbica, trouxe questões muito mais complexas para a discussão posterior do que Maxxie fez na versão britânica, mas os ajustes na trama tornaram a personagem problemática e, ao invés de demonstrar a confusão sexual pela qual alguns podem passar, foi apenas não representativa para o segmento que deveria retratar.

Por último, temos a personagem Cadie, correspondente à britânica Cassie – uma das personagens mais relevantes no desenrolar das tramas do original. Parece-me que, por causa das mudanças feitas tanto no comportamento quanto nos próprios roteiros, a versão americana da personagem fica perdida em meio aos outros personagens e não cumpre uma função clara dentro da trama. Cassie tem uma das caracterizações mais complexas dentre os personagens da série original, porque a interpretação de Hannah Murray dá o tom exato entre o excêntrico real e o crível, feito muito difícil de ser alcançado. A garota tem distúrbios alimentares e consequentes problemas psicológicos, mas não possui apoio dos pais porque eles estão tão imersos em viver seu amor que não prestam atenção nos filhos. Ela se veste de maneira singular e possui um ar etéreo que julgo ser irreproduzível. Cassie se sente sozinha porque, além dos pais, ela também é ignorada por Sid, por quem é apaixonada, pela maior parte da temporada. Porém, ao mesmo tempo em que lida com essas questões e tenta se tratar, ela consegue se impor dentro do grupo de amigos e ainda deixar claro para Sid que o ama.

Já Cadie não apresenta os mesmos distúrbios que a britânica. Em momento nenhum ela menciona algum tipo de bulimia ou dificuldade para comer - pelo contrário, aparece comendo já no primeiro episódio. Ela também usa roupas exóticas, mas o tom aéreo não existe, ela é mais direta e parece mais maliciosa. Seus problemas são estritamente psicológicos, a menina mente compulsivamente, sofre de ansiedade e depressão, e todos eles são corroborados pela alienação parental que sofre, mesmo deixando claro que gostaria de mais atenção – diferentemente de Cassie, não porque os pais estão envolvidos um com o outro, mas porque são egoístas e egocêntricos demais para enxergar qualquer um ao redor. A mãe de Cadie, inclusive, incentiva a filha a tomar medicamentos indiscriminadamente, contanto que isso a faça parecer mais normal. Parece que os problemas psicológicos dela resultam totalmente dessa ausência parental grave, aliada ao fato de a mãe exigir que ela seja alguém que ela não é – uma menina mais enquadrada dentro dos padrões. A insegurança e o abandono levam a garota a pular de um consultório psiquiátrico a outro em busca de pílulas que entorpeçam o suficiente para que ela possa aguentar sua realidade.

A tentativa de um relacionamento com Stanley parece ser a tábua de salvação à qual ela se apegava para que a vida dela possa melhorar. O problema é que o rapaz não demonstra o menor interesse por ela, ainda que eles finjam estar em um relacionamento só para que os outros pensem que ele não é mais virgem. No original, Cassie também tem dificuldade de ser levada a sério por Sid, que como Stanley está cegamente apaixonado por Michelle, mas consegue escancarar seu descontentamento com as atitudes dele fazendo-o enxergá-la de outra

maneira. Além disso, ela sempre está junto com os outros membros do grupo, ela interage com eles e desenvolve outras conexões além da que estabelece com Sid – Jal, por exemplo, é quem a leva pro hospital depois da sua tentativa de suicídio. Cadie não cria vínculos com nenhum dos outros personagens além de Stanley e isso dificulta a construção do personagem, ainda mais depois que ela aparece envolvida com outro rapaz, porque parece que, se ela namorar Stanley, não há espaço para ela dentro da série.

As duas personagens tentam suicídio através de overdose de medicamentos e depois passam um período internadas em um hospital psiquiátrico para a devida reabilitação. Nesse momento, as duas supostamente engatam um relacionamento para provocar ciúmes em Sid/Stanley. A diferença é que, no caso de Cassie, o relacionamento é claramente forjado e, por fim, ela e Sid se entendem e terminam a temporada juntos. Cadie, porém, parece realmente se relacionar com outra pessoa e ter esquecido Stanley de vez, o que enfraquece ainda mais a credibilidade de um possível relacionamento entre os dois. Mas ao final da temporada de *Skins U.S.*, Stanley e Cadie ensaiam engatar o romance só que, ao perceber que ele ainda é apaixonado por Michelle, ela se despede e sai de cena.

O que mais incomoda em Cadie é a desconexão dela com os outros personagens e tramas da série. Afora Stanley, a garota mal dialoga com os outros personagens e nunca é vista em cenas que mostram a integração do grupo. Assim, visto que nem ao menos ela e Stanley ficam juntos, parece que o objetivo do personagem se perdeu no meio do caminho. Talvez uma segunda temporada permitisse uma exploração mais profunda das questões psicológicas da personagem – de longe seu traço mais interessante – mas a falta de coerência com o resto do grupo dificultaria a inserção do personagem dentro do enredo principal da temporada. Enfim, observo também que o episódio centrado em Cadie apresenta uma diferença crucial em relação àquele centrado em Cassie: enquanto o último foi construído na forma de uma jornada de auto-aceitação e adaptação para uma menina bulímica, no qual ela começa enganando a todos, inclusive a si, e termina recebendo um aviso de alerta de seu próprio subconsciente, o primeiro mais parece uma reafirmação ao público de que a dormência que Cadie encontra nas pílulas é necessária para que ela consiga suportar sua realidade e ela não passa por nenhuma transformação ao longo do episódio.

De forma geral, os personagens de *Skins U.S.* foram criados quase totalmente com base nos personagens de *Skins*, no que se refere às suas características principais. Os atores, porém, não parecem se encaixar tão bem nos papéis como o pessoal do original. Talvez por uma

opção na direção dos atores, ou até mesmo como recurso de distanciamento da realidade por causa do teor polêmico da série, as atuações não transmitiram o mesmo caráter realista que a série britânica. Em ambas as produções, foram escalados atores sem experiência e de idades iguais ou semelhantes aos seus personagens, mas os americanos se portam de maneira, por vezes, mais robótica. Os gestos e reações caricatos não permitem a imersão total do espectador ao universo da série - é difícil criar uma identificação porque o clima de produto ficcional permanece a todo o momento. Mais uma vez, o tratamento glamoroso atrapalha a construção dos personagens, porque eles se parecem com os tantos outros jovens americanos retratados nos vários filmes e séries que já foram feitos com esse enfoque, ao invés de apresentar uma abordagem mais realista que os diferenciassse como fez a versão britânica.

Ademais, parece que as caracterizações não funcionam para alguns personagens porque suas peculiaridades não são abordadas ou desenvolvidas. Assim como a personagem original Effy, Eura não fala até o último episódio. No original, porém, a garota tem um episódio com mais enfoque nela e só conversa com Tony, seu irmão, quando percebe que ele está jogando fora a oportunidade de ser feliz com Michelle. Na versão americana, seu episódio é focado na tentativa de tirar Tony da depressão e sua conversa se dá com Stanley e, embora seja sobre Tony, desvaloriza o sentimento do original de que apenas Tony era merecedor das palavras de Effy. Em outro caso, Abbud é muçulmano, como Anwar, mas sua religião faz diferença para o roteiro apenas em cenas copiadas de forma idêntica à da versão britânica. O personagem americano não precisaria ter essa característica não fosse para justificar esses momentos. Isso remete ao conceito de Sônia Rodrigues de que as características dos personagens não podem ser gratuitas, elas “devem fazer diferença para a narrativa”. (RODRIGUES, 2014, p. 57)

5.2.1. The Inbetweeners: as tramas

A adaptação dos roteiros dos episódios de *The Inbetweeners* para *The Inbetweeners U.S.* foi bem mais seletiva quanto ao que permaneceria igual e ao que seria completamente retirado. Prontamente, o primeiro episódio britânico já não se encaixaria dentro dos padrões americanos, porque envolve algo muito específico da lei do país a respeito do consumo alcoólico por jovens e que não possui equivalente em outras culturas (a possibilidade de beber licitamente aos dezesseis anos, contanto que esteja comendo e que um adulto compre a bebida), e ainda que a facilitação legal não ajude os personagens a conseguir beber ela está

inserida no contexto da comicidade. Além disso, os roteiristas americanos utilizaram como base todas as temporadas de *The Inbetweeners* - tendo que escrever o dobro de episódios da primeira temporada original, eles não poderiam se prender a apenas seis deles. Assim, ao contrário do que acontece com a adaptação de *Skins*, a trama geral da primeira temporada de *The Inbetweeners U.S.* não segue, de maneira nenhuma, o mesmo eixo que a original. Tendo isso em mente, optei por analisar as temporadas de maneira totalmente separada, abordando primeiro a versão britânica.

O primeiro episódio, “First Day”, começa com uma narração de Will introduzindo as motivações que o levaram a mudar de escola (seu pai deixou sua mãe e ele teve que deixar a educação particular) e seu objetivo de não ser associado aos esquisitos da escola. Seu jeito extremamente polido, porém, foge aos padrões do local e ele passa a ser alvo de impicâncias constantes. Para tentar burlar isso, ele decide fazer amizade com Simon, Jay e Neil, percebendo que eles não estavam muito longe da esquisitice, mas ao menos tinham potencial para progredir na escala social. Os outros três são resistentes em criar a amizade, mas Will se convida para sair com eles mesmo assim. Seguindo uma tradição do primeiro dia de aula, eles vão a um pub, no qual os outros alunos também deveriam estar, e tentam comprar bebidas alcoólicas, mas suas tentativas são frustradas e eles ainda percebem que estão no pub errado. Quando finalmente chegam ao lugar certo, Will continua não conseguindo comprar as bebidas sem identidade e, em um surto de frustração, revela que todos ali são menores de idade e eles são expulsos. Will, assim, consegue piorar sua situação social, criando uma rivalidade com o valentão da escola, Mark Donovan.

Em “Bunk Off”, os quatro adolescentes resolvem matar aula por um dia para tentar comprar bebidas alcoólicas. Will, aqui, já começou a se enturmar um pouco mais com os outros e, querendo impressionar os amigos, se responsabiliza pela aquisição. Vestindo um terno velho do pai de Simon, ele consegue comprar as bebidas e eles resolvem beber na casa de Neil, que tenta provar aos outros que o pai não é homossexual porque possui vídeos pornô heterossexuais. Depois que eles estão bêbados, o adulto chega e Will acaba por ofendê-lo achando que os amigos iriam apoiá-lo na brincadeira. Eles são expulsos de lá e Jay, Will e Simon acabam indo à casa de Carli, garota por quem o último tem uma forte paixão platônica, para que ele possa pichar uma declaração em sua calçada. A menina não aprova a atitude mas acaba por chamá-lo para ajudá-la a cuidar de seu irmãozinho mais tarde. Simon resolve beber mais para ter coragem de tentar alguma coisa com ela, mas ele passa mal na casa dela e

vomita em cima da menina e seu irmãozinho. Pra completar, eles ainda são obrigados a dar explicações aos pais sobre os acontecimentos do dia.

“Thorpe Park” começa com Simon tentando tirar sua carteira de motorista e conseguindo passar no teste apenas porque a instrutora se sente atraída por ele e o favorece. Assim, os garotos combinam de ir a um parque de diversões, no qual Neil trabalha e onde está a montanha russa que Will quer experimentar. Eles só não esperavam que Simon fosse ganhar um pequeno e velho carro amarelo, e o garoto não fica livre das zoações dos amigos. Inseguro na direção, ele dirige com o dobro do cuidado e metade da velocidade ideal. Seu zelo se prova fundamentado quando Jay, acidentalmente, arranca a porta do carona e Simon tem que carregá-la pelo parque para que ela não seja roubada. Os meninos passam mais de uma hora na fila pelos assentos da frente da montanha russa, mas na sua vez, são avisados que apenas um está disponível e Will acusa quem quer que esteja nos outros três lugares de idiotas sem consideração, sem saber que são jovens portadores de necessidades especiais. Quando eles chegam até o carro para ir embora ele está todo vandalizado, e os mesmos jovens que sentaram ao lado de Will passam em uma van caçoando dos quatro.

Em “Girlfriend”, os garotos vão a uma festa e, inesperadamente, Will consegue chamar a atenção de Charlotte, uma das garotas mais bonitas e populares da escola. Eles vão para um dos quartos da casa e começam uma troca de carícias que é interrompida por Mark Donovan, ex-namorado da moça. No dia seguinte, Will a procura e ela sugere que ele vá até a casa dela para eles continuarem de onde pararam. Os amigos o alertam que Charlotte provavelmente só está usando ele para se vingar de Mark, mas que ele deve aproveitar mesmo assim e Will se chateia e rompe com eles. Na casa de Charlotte, ele tenta transar com ela, mas sua inabilidade é tamanha que ela perde a paciência e pede pra ele ir embora. Sem querer admitir o fracasso para os amigos, Will mente que Charlotte é sua namorada, no entanto, logo em seguida, ela aparece em um jogo de encontro às cegas promovido pela escola e se declara à procura de um homem de verdade, deixando Will humilhado. Os amigos o procuram em sua casa, encerrando as desavenças como se nada tivesse acontecido.

No quinto episódio, “Caravan Club”, os meninos resolvem botar à prova a história que Jay jura ser verdade de que frequenta um clube nos arredores da cidade em que transar com as meninas é muito fácil. Assim, eles começam a viagem desacreditados, mas depois que Simon recebe uma mensagem de uma das meninas de lá e ela manda uma foto para ele, os amigos se animam. A festa no clube começa e, embora não seja nada perto do que Jay descreveu, Simon

está prestes a ficar com a garota da mensagem, Will é agarrado por uma desconhecida, mas se assusta quando ela sugere que façam algo mais e ela vai embora, e Neil se diverte muito dançando sozinho. Jay convence Simon de que a garota com quem o amigo está ficando é muito lasciva e que ele já transou com ela antes, levando Simon a ser direto na abordagem sexual. A menina, porém, se apavora ao entender as intenções dele e revela que Jay estava mentindo. Sem conseguir encontrar Neil, os três vão embora da festa desapontados. No dia seguinte, Neil conta que dormiu no carro e, na volta pra casa, os meninos acham que os assentos estão molhados, fazendo-o acrescentar que estava com uma menina ali e que ela o havia masturbado. Simon para o carro no acostamento e todos saltam, enojados.

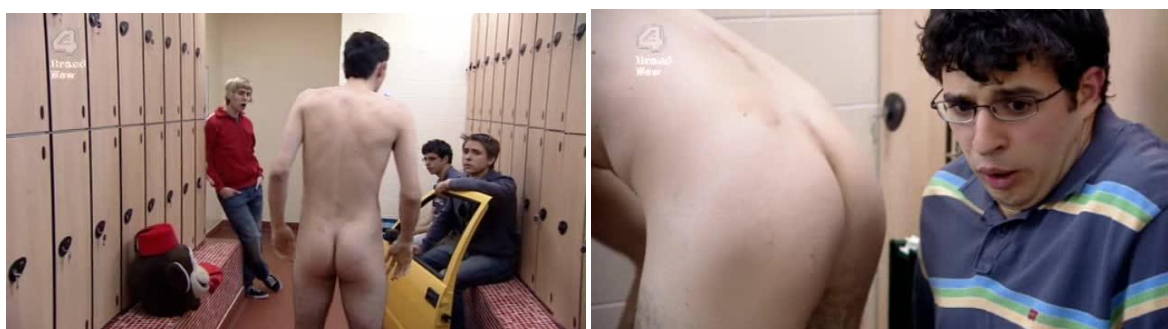
No sexto e último episódio da temporada, “Xmas Party”, Will está encarregado de organizar a festa de Natal da escola e recruta a ajuda dos amigos. Jay insiste que Charlotte ficou com Will apenas por causa de uma aposta e Simon tenta convidar Carli para o baile, mas não é bem-sucedido. A festa é um sucesso, e quando Will encontra Charlotte ela o elogia pela organização e ele aproveita para perguntar se o que houve entre os dois foi resultado de uma aposta. Ela responde com um beijo, provocando a ira de Mark Donovan, que o ameaça na frente de todos. Os outros estudantes o defendem, mas o momento passa rápido e logo ele volta a ser ignorado. Entrementes, Simon trava ao tentar se declarar para Carli publicamente e Neil, bêbado, tenta agarrar a professora de biologia. Jay faz a discotecagem da festa e conquista uma admiradora. Os quatro amigos terminam o episódio recapitulando os causos da noite e pulando satisfeitos na cama elástica do ginásio da escola.

O primeiro episódio americano, “Pilot”, depois de apresentar os personagens e muito rapidamente introduzir Will dentro do gupo através de cenas iguais às do piloto britânico, passa a seguir muito aproximadamente o enredo do segundo episódio de lá, no qual os amigos resolvem matar aula para consumir bebida alcoólica. À exceção da trama envolvendo Neil e seu pai, o desenvolvimento do episódio se dá da mesma forma: Simon picha a calçada da casa de Carly, que o convida para ir até sua casa à noite e, então, ele passa mal, vomitando em cima dela e do irmãozinho.

“Sunshine Mountain”, por sua vez, é o “Thorpe Park” americano e começa com a euforia dos amigos diante da carteira de motorista recém adquirida por Simon. O carro que o menino ganha dos pais é exatamente o mesmo modelo, tem a mesma cor do britânico e, não coincidentemente, também causa o mesmo impacto de reprovação nos amigos. Eles vão à Sunshine Mountain porque Will quer ir à montanha russa e também porque Simon deseja ir

atrás de Carly, que estará lá e, mais uma vez, ele acaba se envergonhando na frente dela. A interação com a menina foi uma adição dos roteiristas americanos, mas o resto de episódio segue igual ao original, com a confusão dos primeiros assentos da montanha russa e o carro depredado. Ao final, é o namorado de Carly que dá carona de volta aos meninos, para o desespero de Simon. Embora o enredo seja o mesmo e até as falas sejam fiéis às britânicas, é claro nesse episódio que a censura referente à nudez pesa negativamente para o valor cômico de algumas cenas. Seguem figuras que exemplifiquem o caso.

Figuras 3 e 4 – Cenas de “Thorpe Park” de *The Inbetweeners*



Fonte: The Inbetweeners

Figuras 4 e 5 – Cenas análogas em “Sunshine Mountain” de *The Inbetweeners U.S.*



Fonte: The Inbetweeners U.S.

No próximo episódio, “Club Code”, os amigos resolvem ir a uma boate na cidade porque Carly e suas amigas comentam que estarão lá naquela noite, uma delas pergunta se Will vai e ele cria esperanças em relação a ela. Depois de arrumar confusão com algumas pessoas no ponto de ônibus quase resultando numa briga, eles não conseguem encontrar uma vaga e Simon deixa o carro aos cuidados de um sem-teto que exige seus tênis como pagamento e ele é obrigado a usar os sapatos sujos e velhos do mendigo. Na boate, Will persegue a amiga de Carly até ela deixar claro que não tem o menor interesse nele. Já Simon

enfrenta problemas causados pelo odor de seus calçados. Depois que Neil e Jay se envolvem em uma confusão os quatro são expulsos da boate. Eles descobrem que o carro de Simon foi imobilizado por uma trava de roda devido a estacionamento em local proibido. Esse enredo é muito similar ao de um episódio da segunda temporada de *The Inbetweeners*, “Night Out in London”.

O episódio “The Wrong Box” introduz a personagem Charlotte e é o primeiro roteiro a se distanciar quase completamente de qualquer um dos originais. Will decide que quer ingressar em alguma atividade extracurricular ou clube e, ao conhecer Charlotte Allen, ele decide criar um clube de culinária acreditando que ela também se interessará. Contudo, um descuido tecnológico faz o menino postar o nome de Charlotte repetidas vezes em uma rede social e ela o repreende publicamente, o que causa constrangimento para ele e faz o ex-namorado dela, Donovan, ficar furioso com Will. O garoto, então, tenta se livrar do clube antes da primeira reunião, mas é obrigado a levá-lo adiante. Carly se interessa e participa do coletivo, mas leva o namorado, Bobby, que é especialista em culinária e deixa Simon novamente descontente.

“The Masters” começa com Will perseverando na tentativa de conquistar Charlotte, através do leilão de escravos dos veteranos na escola. Ele se prepara para oferecer uma quantia alta pela garota, mas ele e os amigos se atrapalham e acabam dando o lance final de um estudante negro, o que os faz parecer racistas. Além disso, o episódio segue os quatro amigos em um dia no clube, Simon é forçado a jogar golfe com o pai e arrasta Will para ajudá-lo, Jay está interessado em fazer um experimento com o jato da jacuzzi. O garoto introduz seu pênis dentro no buraco e a sucção acaba prendendo o órgão ali, deixando Jay impedido de sair dali. Uma multidão se forma ao redor dele, acompanhando a resistência do menino sem saber o motivo real da insistência em ficar na banheira de hidromassagem. Quem o ajuda é o estudante que compraram no leilão e estava passando o dia com eles como parte da tarefa.

“Class Clown” apresenta os esforços de Jay em se tornar o novo palhaço da turma, enquanto Simon recebe a família de Carly em sua casa e Will enfrenta o bullying de Donovan. Ganhar uma votação escolar, anteriormente vencida por seu pai e irmão mais velho, torna-se o foco da atenção de Jay e ele se sente ameaçado pela crescente popularidade de seu principal concorrente. Enquanto isso, Donovan passa a implicar com a valise de Will diariamente e, porque as autoridades escolares se recusam a ajudar, ele cria um plano pra dar uma lição no

valentão: encher a valise de fezes. Justo neste dia, porém, o vice-diretor flagra Donovan e o repreende antes que ele abra a valise. Simon pede ajuda dos amigos para reformar seu quarto de decorações infantis em caráter de urgência porque Carly vai passar uns dias na casa dele com a família, o que toma proporções inesperadas. Além disso, ele confunde as intenções dela e causa um constrangimento que a leva a procurar outro lugar. Jay finalmente consegue seu título desejado quando rouba uma motocicleta e, acidentalmente, colide no arbusto central do pátio do colégio, derrubando o mastro da bandeira nacional. Sem querer, ele vira piada e acaba sendo mais votado.

Em “Crystal Springs” encontramos um enredo quase copiosamente igual ao de “Caravan Club”, com a exceção de uma trapalhada sexual de Jay inédita, na qual ele tenta masturbar uma menina gordinha com os dedos, mas confunde a barriga da menina com seu órgão genital.

O oitavo episódio, “The Field Trip”, retrata uma rápida viagem escolar na qual Simon e Will tentam a sorte com a mesma garota e Jay se apaixona. Durante a jornada de ônibus, Will se senta ao lado de uma garota muito atraente, Lauren, e se interessa por ela, mas a menina sente uma conexão com Simon e os dois amigos passam a disputá-la. Durante a reencenação de uma batalha da Guerra Civil, Jay se encanta por uma menina que está ali e ela retribui, mas fica desesperado ao descobrir que ela está no ensino fundamental, o que não o impede de procurá-la mais tarde. Lauren chama Simon para sentar a seu lado na viagem de volta, mas Carly aparece de última hora fazendo o mesmo convite e é o dela que ele aceita. Will aproveita a oportunidade para se aproximar de Lauren, mas fica enjoado por causa do movimento e vomita em si mesmo no banheiro, passando o resto da viagem apenas de cueca. O episódio é um paralelo do primeiro episódio da segunda temporada de *The Inbetweeners*, também “The Field Trip”, mas apenas em relação à trama de Simon e Will, a história de Jay foi acrescentada pelos roteiristas americanos, bem como a conclusão do episódio.

Em “Fire!”, Lauren e Simon estão em um relacionamento e Jay ainda está vendo a menina mais nova, Brie. Um incêndio interrompido por Will na escola vira motivo de investigação e ele almeja descobrir quem foi que deu início a ele, desconfiando primordialmente dos próprios amigos. Eles vão à casa de Neil e descobrem um hóspede bonito e interessante, que eles julgam ser o namorado do pai dele e ao qual admiram. Mais tarde, eles vão a uma festa, sugerida por Brie, com Lauren e, ao chegarem lá, Simon descobre que é em sua própria casa e seu irmão é o organizador. Carly aparece e o garoto fica dividido

entre dar atenção a ela ou a Lauren, mas a última acaba ganhando. A acompanhante de Jay menstrua pela primeira vez quando eles tentam se beijar e ela fica apavorada, dando um fim à relação dos dois. Will descobre que foi Neil quem começou o incêndio mas não o denuncia, por lealdade aos amigos.

“Reading Gives You Wings” continua a explorar a admiração dos garotos pelo misterioso amigo do pai de Neil e ele inspira Will a protestar contra algumas mudanças na escola. Primeiro, porém, o garoto se encanta pela nova parceira de laboratório, Samantha, e fica obstinado a conquistá-la. Simon enfrenta problemas no relacionamento com Lauren porque desconfia que ela seja cleptomânica, mas, quando a confronta, ela acha sua sinceridade admirável e eles ficam bem. A biblioteca da escola reabre, mas o patrocínio de uma bebida energética transformou o local em um centro recreativo e Will se enfurece, decidindo reivindicar pela expulsão do patrocinador dos arredores da escola. Quando ele descobre que Samantha apóia a bebida, porém, ele resolve mudar seu discurso em cima da hora, mas a garota acaba dando um fora nele em rede nacional. Mais uma vez, Simon privilegia Carly e isso resulta no término dele com Lauren.

No nono episódio, “Spa Time”, os garotos resolvem passar uma tarde no SPA, porque Jay jura que lá existe uma massagista que oferece serviços sexuais e que eles vão conseguir transar facilmente. Antes de chegar lá, porém, Simon decide levar o carro para a lavagem porque Carly está trabalhando lá e a garota revela que está sem carona pra voltar, fazendo ele prometer que estará de volta para buscá-la às 15:30. Will conversa com Samantha, que revela não querer ficar com ele só porque ele é virgem e o rapaz decide resolver aquele problema. No spa, Simon opta por uma espécie de banho de lama relaxante, mas logo se arrepende em preocupação com o horário e acaba indo buscar Carly coberto de lama terapêutica. Will interage com uma menina que parece disposta a resolver seu impasse com Samantha, mas seu nervosismo o faz parecer desesperado e ela se desinteressa. Jay, porém, consegue sua massagem especial, mas quando descobre que o massagista é um homem fica traumatizado.

“The Dance”, último episódio da temporada, é bastante parecido com “Xmas Party” e se desenvolve da premissa que Will está organizando um baile escolar. Ele tenta impressionar Samantha, enquanto Simon planeja se declarar para Carly, na frente de todos, através de uma canção. Jay convida Brie, mas ela aparece com o irmão de Simon e o garoto fica arrasado, até que resolve dançar para conquistá-la e é ovacionado pelos outros estudantes. Simon não tem tanta sorte e sua música só serve para aproximar Carly de Bobby. Donovan tenta agredir Will

no baile e ele é defendido pelos outros. Os quatro terminam o episódio pulando na cama elástica do ginásio.

Embora tenha como inspiração narrativa muitas das histórias da sitcom original, *The Inbetweeners U.S.* adaptou-as muito mais, em termos de ambientação e temporalidade, do que os responsáveis por *Skins U.S.* – a sitcom levantou questões da dificuldade orçamentária das escolas públicas, uma realidade diferente da britânica, acrescentou o uso de redes sociais aos enredos, e, ainda, ambientou a excursão escolar para uma encenação da Guerra Civil americana, algo passível de acontecer por lá, ao invés da viagem prolongada a outra região feita no original.

Uma das diferenças mais básicas, porém, está na premissa das duas versões. *The Inbetweeners* claramente evoca a conexão entre quatro tipos azarados que, eventualmente, conseguem se dar bem sem romancear a relação deles como amizade verdadeira e eterna. Afinal, o que agrega esses adolescentes é a graça de saber que o amigo é tão desajustado quanto ele e que eles podem rir um do outro, eles aceitam as peculiaridades alheias porque não se levam a sério demais, atitude comum dos adolescentes, e não porque encontraram ali pessoas com as quais se identificam e às quais têm devoção. A cena que mostra Simon finalmente aceitando as investidas de aproximação de Will é importante para estabelecer isso: depois que Jay expõe Simon contando para todos que ele está excitado e o garoto vira alvo de piada, Will encontra uma brecha para se associar a ele, uma vez que agora eles estão no mesmo parâmetro social.

Essa cena foi cortada da versão americana e o momento de criação do vínculo entre os garotos não é realmente explorado, apenas temos a cena inicial em que o vice-diretor pede que Simon mostre a escola ao novato, explicando como eles se conheceram. Sem uma explicação mais fundamentada que justifique a inclusão de Will ao grupo, a associação deles aparenta ser um laço natural entre semelhantes. *The Inbetweeners U.S.* parece tentar vender a ideia de que a amizade deles era algo fadado a acontecer de qualquer maneira, e o último episódio garante uma narração de Will dizendo que eles não precisavam de mais nada porque tinham amigos verdadeiros uns nos outros. Esse pensamento pode até ficar como mensagem a ser subtraída, através das temporadas de *The Inbetweeners*, mas quem deve depreendê-la, ou não, é o espectador. Will e seus amigos são adolescentes preocupados demais em perder a virgindade, por exemplo, para valorizar tanto assim a companhia um do outro e ainda mais admitir isso verbalmente. Os quatro, a todo o momento, debocham um do outro e a lealdade

deles está depositada na graça e não nos amigos - é a ela que são fiéis. A inabilidade de ascender socialmente os faz permanecer juntos, mas ter três amigos tão deslocados quanto ele mesmo não é o objetivo maior de nenhum deles. Na versão americana, os garotos procuram juntos melhorar suas imagens, como se desejassem que o grupo inteiro fosse considerado mais legal, ao passo que no original eles fazem suas tentativas de maneira mais individualizada.

Questão comum às duas versões americanas que analisamos foi o uso do bipe de censura em cima de palavras consideradas de baixo calão. O que pode soar como mero detalhe causa um enorme impacto na recepção da mensagem que as séries tentaram passar – um contato mais realista com o cotidiano adolescente. Em uma sitcom, por se tratar de um produto de comédia, o texto precisa ser afiado e, ainda, bem representado para que a comicidade se expresse. Os britânicos não suavizam a linguagem direta e ofensiva que os jovens de lá realmente usam, há um exorbitante uso de sinônimos para pênis e vagina que ajudam os adolescentes a construir suas frases. Isso se perde bastante na adaptação americana e, quando por ventura eles falam algum palavrão, nós ouvimos o bipe de censura e ocorre uma quebra na imersão dramática do espectador. Além disso, atrapalha a identificação do público adolescente com os personagens porque torna o discurso muito comportado para o padrão ao qual estão acostumados.

Ainda que em ambas as versões os meninos tenham diálogos bastante rudes, o tom das provocações também foi modificado na tradução para o público americano. A linguagem da versão original tem a possibilidade de ser mais chula, mas também é mais sarcástica e sutil por muitas vezes. Os roteiristas americanos até tentaram transpor igualmente a linguagem original, mas as expressões não se encaixavam adequadamente ao linguajar americano e os atores não conseguiam converter a mensagem de um jeito que não fosse tosco. A adaptação, então, optou por uma abordagem mais agressiva na hora de entregar o texto, e os atores passam uma inflexão mais escrachada, para compensar a falta de palavrado mais chulo. Ademais, eles têm um tempo de comédia diferente, os diálogos são mais rápidos, dando espaço para algumas situações cômicas mais físicas.

Os roteiristas americanos exploraram muito mais, também, a relação entre Simon e Carly, promovendo a garota a um personagem regular que aparece em todos os episódios. Originalmente, ela está em apenas metade da temporada - embora pudesse ser mencionada por Simon momentaneamente nos outros episódios, não tinha papel de destaque. A garota

americana é mais atenciosa e carinhosa com Simon, até mesmo demonstrando ciúmes quando ele engata um relacionamento com Lauren, o que leva o espectador a pensar que as esperanças do garoto têm fundamento, enquanto na versão britânica apenas Simon não enxerga que ela somente é simpática e não daria uma chance para ele.

A simpatia, aliás, parece ter sido algo adicionado em porções extras a todos os personagens. Ao invés de procurar a empatia do público através de situações comuns a pessoas que passaram pelo ensino médio, ou até mesmo pela rudeza, que aproxima as pessoas porque aquilo é diferente do seu cotidiano e desperta a curiosidade, o *showrunner* Brad Copeland amansou as feras internas dos personagens. Para isso, ele os deixou mais bonitos fisicamente, caracterizando-os de maneira menos “suja”, além de fazê-los mais sentimentais e, talvez, assim distanciando-os de adolescentes reais. A versão americana de *The Inbetweeners* foi classificada por Copeland como a junção entre *The Wonder Years* (1988-1993) e *Superbad* (2007), dois exemplos de abordagem aos adolescentes americanos que parecem não se misturar bem – o primeiro, uma série dos anos 1990, tinha um aspecto inocente e romantizava as experiências da adolescência, enquanto o filme *Superbad* traz um tratamento mais cru e sexualizado da mesma. Ainda que seja perfeitamente possível criar personagens que tenham nuances muito polarizadas com sucesso, não me parece que tenha sido o caso de *The Inbetweeners U.S.*, e a comparação com os personagens originais, que foram caracterizados de maneiras bastante seguras e cruas, não favoreceu em nada para o sucesso da série.

5.2.2. The Inbetweeners: os personagens

Como nas sitcoms a abordagem em relação aos personagens é distinta, o desenvolvimento dos mesmos em *The Inbetweeners* é bem diferente daquele feito em *Skins*: a gradação das mudanças comportamentais é absolutamente mais sutil e os personagens tendem a portar-se previsivelmente. Tanto na versão original quanto na adaptação a série mantém esse padrão, mas devido ao número maior de episódios, *The Inbetweeners U.S.* tem a chance de apresentar mais situações que revelem a personalidade dos protagonistas. Ela também introduz interações novas com personagens que não possuem equivalentes britânicos e abre espaço para novas interpretações.

A seguir, uma tabela comparativa com as imagens dos personagens nas duas versões que permite compreender algumas mudanças de caracterização que ocorreram durante o processo de adaptação. À esquerda, uma coluna com os personagens da versão britânica e, à direita, seus equivalentes americanos. Entre parênteses, estão os nomes dos atores que os interpretaram. Os nomes dos personagens, a propósito, permaneceram idênticos na versão americana, com exceção da grafia do nome de Carli. Subsequente ao quadro, estará uma análise geral da personalização dos papéis e sua consequência para as tramas desenroladas ao longo das temporadas.

Figura 2 - Quadro de personagens de *The Inbetweeners* e *The Inbetweeners U.S.*¹⁷

Will McKenzie (Simon Bird)	Will McKenzie (Joey Pollari)
	
Simon Cooper (Joe Thomas)	Simon Cooper (Bubba Lewis)
	

¹⁷ Imagens retiradas dos episódios das primeiras temporadas de ambas.

Jay Cartwright (James Buckley)	Jay Cartwright (Zack Pearlman)
	
Neil Sutherland (Blake Harrison)	Neil Sutherland (Mark L. Young)
	
Carli D'Amato (Emily Head)	Carly D'Amato (Alex Frnka)
	

Will é considerado o principal protagonista da série, sendo sua transferência para a escola o mote inicial da mesma. Ele é caracterizado como um menino que se veste de maneira janota e muito anacrônica, destoando logo dos garotos da sua idade, sempre mais despojados. Sua falta de traquejo social está diretamente associada à ausência de filtro na hora de se colocar - ele fala de uma maneira polida, mas, por vezes, sincera demais. Ele também se considera intelectualmente superior aos amigos, o que o leva a desdenhar dos demais, mas, embora pareça realmente mais astuto que os outros, ele incessantemente interpreta sinais incorretamente e se envolve em ciladas, muitas vezes piores. Seu humor nem sempre é compreendido e muitas vezes ele ofende seus interlocutores, colocando-se em situações embaraçosas.

Ele é aplicado nos estudos e se interessa por atividades que os amigos consideram entediadas, mas diferentemente do estereótipo do nerd que se isola, ele também deseja obter sucesso socialmente. Devido ao seu pessimismo em relação à sua aparência e falta de carisma, ele se esforça para agradar os outros e ser mais bem aceito. Com as garotas, Will não tem a mínima experiência e seu jeito certinho não costuma chamar a atenção delas. Ainda que ele dê sorte com Charlotte, é ela quem dá o primeiro passo e toma as rédeas da situação, assim como a garota no clube Caravan que o beija. A família de Will é sua mãe, por quem seus amigos sentem uma atração platônica. Ela o mimar e trata o garoto como se ele ainda fosse uma criança.

Na versão americana, Will tem uma aparência muito mais comum e, embora se vista de maneira mais elegante que os amigos, não chega a ser tão discrepante quanto o britânico, sendo a valise o elemento mais estranho do seu traje. Seu jeito de falar é mais seguro e passa mais confiança, embora ele também sinta necessidade de se inserir no grupo. Vestido em roupas mais descontraídas, o Will americano facilmente passaria por alguém mais comum e não chamaria atenção apenas com seu jeito um pouco mais esmerado de se expressar, ao contrário do inglês, que tem uma fisionomia já peculiar. O que o distancia dos demais adolescentes é sua veia metódica e as aspirações acadêmicas, parece que sua dificuldade é equilibrar as tentativas de parecer mais descolado com sua natureza estudiosa. Assim, enquanto o Will original continua em desarmonia em relação aos três amigos mesmo quando passa a fazer parte do grupo, o americano se iguala aos outros no tocante à aparência.

No decorrer dos episódios, o Will de *The Inbetweeners U.S.* tenta conquistar três garotas diferentes e não obtém sucesso com nenhuma. Porém, seu comportamento não transmite tanta esquisitice quanto o personagem no qual é baseado, seu problema reside mais no nervosismo que o impede de agir com naturalidade. Mais uma vez a inadequação de Will parece uma questão de maturidade porque não é algo imutável em sua personalidade. A relação dele com a mãe mostra que a genitora americana é bem mais preocupada com a vida social do filho do que a britânica, mas o zelo exagerado e o tratamento infantilizado continuam ali.

As narrações de Will ao início e término de cada episódio apresentam uma variação importante na adaptação: o sentimentalismo do garoto em relação aos companheiros. O narrador britânico é sempre autodepreciativo e consciente da esdruxulidade das situações, soltando observações sarcásticas e pertinentes. Ao mencionar os amigos, ele é igualmente isento de sentimentalismo. Seu equivalente americano, contudo, repetidamente faz uso desse

recurso para valorizar a companhia dos amigos e deixar lições de autodescoberta bastante clichês (“Você não fingindo ser o que não é, deve ser você mesmo”).

Simon é um garoto de aparência normal e sem muitas características marcantes à parte de sua obsessiva paixão platônica por Carli. Ele é, talvez, o garoto de tipo mais comum dentre os quatro amigos: ele tem um comportamento menos caricato que os demais e, não fosse sua completa falta de controle perto da garota, poderia ter mais sucesso na popularidade. Suas feições também se encaixam melhor nos padrões de beleza estabelecidos, é como se a falta de confiança o impedisse de enxergar sua beleza – o Simon britânico se esforça tanto para parecer bonito que acaba exagerando no gel capilar e fica mais desengonçado, enquanto o americano tem um corte de cabelo moderno. O garoto costuma ser um pouco mais rabugento que os amigos, mas também tem momentos de afabilidade e romantismo exacerbado. Talvez essa personalidade sem traços fortes tenha facilitado a adaptação do personagem, que é o mais parecido com original e também o que funciona melhor – ele é o mais verossímil. Por causa da inserção de Carly como um dos personagens fixos, todos os episódios têm grande parte do foco voltado para a relação dos dois e, facilmente, ele se torna o protagonista consecutivo. Seu arco dramático também é o que tem mais continuidade, sempre esperando pela chance de concretizar seus desejos para com a amiga, e isso ajuda a criar um vínculo com o espectador.

Um ponto diferente é a questão familiar, porque embora a configuração seja igual, a dinâmica toma rumos bem diferentes. Na versão britânica, Simon é bastante impaciente com seus pais e vive em pé de guerra com o irmão mais novo. O pai do garoto sempre tenta puxar assunto com Simon e seus amigos, comparando a vida dos meninos aos acontecimentos da sua adolescência, mas o filho logo o corta. A mãe aparece menos, contudo sempre que tenta expor sua opinião, ele é ferrenhamente ríspido com ela. Os pais do Simon americano aparecem muito pouco e a relação entre eles não é explorada. O irmão de Simon no original não tem destaque narrativo relevante como seu equivalente americano passa a ter em *The Inbetweeners U.S.*. O garoto, Todd, é retratado como um dos mais populares do ensino fundamental, contrastando com o irmão pouco destacado socialmente, e ainda se envolve com a ex-namorada de Jay no último episódio. Assim, a interação fraternal transforma o Simon americano em um garoto ligeiramente mais desarticulado socialmente.

Jay tem a personalidade mais forte dos quatro amigos, tanto no original quanto na versão americana, mas as caracterizações foram construídas de formas bastante distintas. O Jay britânico é insolente e seu humor é absolutamente inconveniente, ele não tem medo de ser

vulgar. Obcecado por sexo, ele não economiza nas mentiras para tentar contar vantagem sobre os amigos contando supostas peripécias sexuais e, em seu discurso, objetifica por completo as mulheres. Na verdade ele é tão, ou mais, inexperiente quanto os outros e frequentemente acaba sendo desmascarado por sua ignorância no assunto. Ele tenta demonstrar o mínimo de afeição possível pelos outros, fingindo que é o mais descolado entre eles, mas no fundo se sente inseguro. Em um episódio no qual seus pais aparecem, descobrimos que o adulto consegue ser mais importuno que o filho e que ele constantemente melindra o menino por causa da sua virgindade. O que torna o Jay britânico apazível para o público é que sua acidez é aliada a insustentabilidade de suas mentiras e, ao mesmo tempo, que fala mal dos amigos, ele também recebe sua cota de amolação.

Nos Estados Unidos, Jay é mais excessivo em seu comportamento, mas menos confiante em sua arrogância. Sua aparência baixinha e corpulenta faz com que ele atraia mais atenção que os outros e que, na verdade, pareça mais deslocado que Will muitas das vezes. Ele igualmente inventa diversas histórias que o façam parecer mais vivenciado que os amigos, ainda que isso não reflita sua realidade. A fixação pelo erótico permanece uma questão central da sua caracterização, mas ele é mais atrapalhado que o britânico. Duas narrativas apresentam lados diferentes do personagem: o envolvimento com Brie vulnerabiliza sua ostentação e a relação com o pai, relatada no episódio “Class Clown”, mostra sua fragilidade na forma da necessidade que ele tem em conseguir a aprovação do genitor, ainda que este demonstre impertinência em diversas ocasiões. A interpretação de Zack Pearlman recorrentemente remete ao estilo de atuação do ator americano Jack Black e também ao personagem Seth do filme *Superbad* (2007), interpretado por Jonah Hill, e as semelhanças físicas entre eles reforçam as analogias – os três são corpulentos e de estatura baixa.

A adaptação de *The Inbetweeners* apresenta uma falha de desenvolvimento de personagens como o de Cassie/Cadie em *Skins* que é o caso de Neil. No original, ele tem uma personalidade muito peculiar, com um misto de inocência e vagareza mental que lhe configuram um ar alheado. Muitas vezes ele não consegue entender o tom sarcástico dos amigos e acredita cegamente nas mentiras que Jay conta, trazendo graça às cenas. Mas sua ingenuidade também proporciona a ele uma positividade que não se vê nos demais, ele está sempre feliz e frequentemente tira o melhor das situações. Curiosamente, dentre os quatro amigos ele é o que se dá melhor com as mulheres. O ator que interpreta Neil no Reino Unido consegue converter essas nuances de uma maneira crível e acreditamos que, apesar do jeito lesado, ele oferece conteúdo ao grupo.

A versão americana de Neil apresenta uma lerdeza exacerbada que faz com que ele não acompanhe o raciocínio dos amigos e nunca consiga protagonizar nenhuma situação. Parece que Neil vive num mundo paralelo, ou está sempre chapado, e suas reações são tão infantilizadas que fica difícil imaginá-lo em uma circunstância sexual. A dificuldade cognitiva do garoto se assemelha à de Debi e Lóide do filme homônimo de 1994, no qual a estupidez ingênua dos dois é o ponto central da graça. A sensação de *déjà vu*, então, atrapalha muito a comicidade de Neil. Em certo ponto da temporada, parece que o personagem não é necessário para o andamento da série. Até Carly tem aparições mais fundamentais que o garoto e ele teoricamente co-protagoniza *The Inbetweeners U.S.* ao lado dos três amigos. Apenas quando o amigo de seu pai é inserido na trama, ele começa a participar um pouco mais, porém até nesse momento o centro do enredo não é diretamente ele, mas o suposto namorado de seu pai. Personagem, aliás, que é bem mais exagerado que seu análogo e chama mais atenção do que o filho. Assim, o personagem americano funciona como um acessório que contribui apenas para servir de escada aos diálogos e planos dos outros ou para tentar convencer os amigos de que o pai não é gay em uma das piadas recorrentes da sitcom – retirada da original britânica.

7. Conclusão

Múltiplos são os fatores que levam uma adaptação a fracassar, sendo insensato tentar depositar a responsabilidade do malogro em uma única razão. Ainda assim, é comum atribuir o cancelamento de *Skins U.S.* à censura exagerada da série e o de *The Inbetweeners U.S.* aos baixos índices de audiência. Os caminhos que fizeram isso acontecer, porém, são fundamentais para entender que essas causas são apenas a ponta do iceberg de falhas que ocorreram nessas produções.

Como observado na seção reservada para análise da prática adaptativa, a transposição de um produto cultural para outro meio não possui um modelo a ser seguido, embora existam medidas iniciais relevantes para o sucesso da mesma. As particularidades do material primário devem ser cuidadosamente examinadas, a fim de que se possam extrair os elementos fundamentais que despertaram o interesse na adaptação e selecionar quais deles podem funcionar no novo projeto. Essa receita não serve de garantia para que os processos a seguir tenham êxito, mas é um pontapé apropriado para evitar interferências de incompatibilidade.

Parece-me que um problema comum às duas adaptações previamente analisadas foi o equilíbrio entre a utilização do material original e a formulação de conteúdo inédito. Ambos os pilotos foram montados fundamentalmente a partir dos roteiros britânicos e as caracterizações seguiram as mesmas bases. No transcurso das temporadas, entretanto, alguns esforços para incorporar autenticidade às séries puderam ser observados, através de afastamentos em relação ao enredo original e à introdução de novos personagens. Além disso, as interpretações foram dirigidas com intuits diferentes na tentativa de melhor dialogar com o público do país. O desenvolvimento dessas adaptações, então, parece padecer da falta de foco e visualização do contexto geral pretendido, já que ao mesmo tempo almeja reproduzir fielmente a mensagem anterior e criar um discurso próprio.

Reconhecidamente, a tarefa do adaptador não é, de maneira nenhuma, descomplicada, porque acarreta em manipular o trabalho criativo de outrem para dar início ao seu processo de produção, prejudicando a espontaneidade inventiva. No caso das séries, o desenvolvimento dos personagens está intrincado à credibilidade de suas ações dramáticas e se acontece uma descoordenação nas mensagens que elas passam isso faz com que o papel não funcione dentro da trama. Ainda que a mistura do material original com as novidades possa ser bem-sucedida, a organização dos elementos tem que ser cuidadosamente estabelecida e é mais fácil seguir uma linha única de adaptação – tanto de afastamento quanto de aproximação total. Talvez uma abordagem mais audaciosa que assumisse a apropriação completa, ou uma que apenas apresentasse lampejos do original, resultasse em uma tentativa mais completa e que chamasse mais a atenção do público e da crítica.

As duas séries originais foram exitosas em seus países de origem porque se aventuraram a realizar produtos radicalmente novos que poderiam, facilmente, ter fracassado em comunicar-se com o público. A liberdade criativa e de produção, as quais os foram oferecidas em ambas as produções, permitiram, porém, que a mensagem dos criadores não encontrasse barreiras de recepção. Contudo, essa concentração em torno de apenas um trabalho não é tão comum nos Estados Unidos. Arriscar em uma indústria cultural tão consolidada quanto a americana pode parecer mais fácil do que em mercados menores, porém, a pressão por retorno de audiência e lucro rápido acaba por desencorajar essa prática. Além disso, os riscos são assumidos, em sua maioria, por pessoas que acreditam piamente em um projeto e se dedicam totalmente a ele, mas nesse país os produtores e escritores raramente trabalham exclusivamente em uma proposta por vez. As condições de produção limitadas, com certeza, também influenciaram na falta de sucesso das adaptações.

“I’m working in the U.S. at the moment, and I think that creative single-mindedness is often missing in the American TV industry. A lot of people are always looking towards the next deal. It’s almost expected in America that you should have at least three things on the go at once, doing each to a “good enough” degree and hoping it hits, rather than spending time on one thing and making it excellent. And then judging it on its merits, rather than whether it was a ratings success or not.” (MORRIS, 2013)¹⁸

Além disso, a cultura da Grã-Bretanha é bastante distinta da dos Estados Unidos, principalmente no sentido da preocupação parental sobre os conteúdos transmitidos pela televisão. Até mesmo em relação aos produtores, já acostumados àquele mercado e suas particularidades, existe uma preferência pela exibição de conteúdo que não possa servir de justificativa para comportamentos considerados impróprios. Mais do que interesse em contar histórias reais ou envolventes, existe a necessidade de garantir que o produto não vá causar dor de cabeça posteriormente – como um processo ou a falta de patrocinadores. Infere-se que os britânicos dão mais crédito à sua audiência, confiam em seu julgamento e capacidade de compreensão.

O tamanho das temporadas também é muito relevante para os desdobramentos da narrativa. Em *The Inbetweeners U.S.*, estratégias de adiamento das conquistas dos personagens foram aplicadas para manter por mais tempo o espectador à espera da conclusão e para permitir que as tramas se esticassem devido ao aumento no número de episódios. A diferença estrutural da linha narrativa entre as séries originais e as adaptações atrapalha, neste caso, por causa da escolha por manter partes significativas do projeto inspirador. No Reino Unido, eles foram desenhados para temporadas curtas e de arcos também menores, e, quando transpostos para as versões americanas, eles não cumpriram a mesma função.

Outro fator importante a ser considerado é que público alvo de ambas as séries pode ter a mesma faixa etária nos dois países, mas está longe de ser o mesmo. Já é pretensioso acreditar que um cidadão americano possa ser caracterizado igualmente a um cidadão britânico, mas achar que os adolescentes, sempre em busca da singularidade, poderiam ser analogamente representados tão rigidamente é um erro mais grave. *Skins* e *The Inbetweeners*

¹⁸ Em tradução minha: Eu estou trabalhando nos Estados Unidos no momento e acho que a dedicação criativa exclusiva está frequentemente em falta na indústria televisiva americana. Muitas pessoas estão sempre de olho no próximo acordo. Nos Estados Unidos, é quase ansiado que se tenha pelo menos três coisas engatilhadas de uma vez, fazendo cada uma de maneira razoável e esperando que faça sucesso, ao invés de gastar tempo em uma coisa só e fazê-la com excelência. E então julgá-la por seus méritos e não somente se foi um sucesso de audiência ou não.

se comunicam muito bem com a audiência britânica porque foram feitas inteiramente com a intenção de refleti-la.

A adolescência é uma fase hiper turbulenta da vida, na qual as pessoas normalmente começam a construir sua identidade e definir sua moral. Para alcançar isso, porém, é preciso passar por diversas situações complicadas e as incertezas emocionais tendem a potencializar as sensações para os jovens. A espera pela maioridade e a suposta liberdade trazida deixa o adolescente em um limbo psicológico que dificulta ainda mais a racionalização de seus atos. A velha máxima de que “só quem passou por isso sabe” é pertinente para explicar as agonias e inquietações dessa fase, mas a maturidade acaba por sobrepujar as lembranças deste turbilhão sentimental.

A idade adulta nos faz olhar para essa época de nossas vidas de forma nostálgica, porém, não é incomum que desdenhemos das indagações de adolescentes modernos porque as julgamos um completo exagero. A adolescência é uma condição situacional que se perde muito facilmente e uma vez fora dela não se pode mais retornar. Assim, é muito difícil para um grupo de escritores perto da meia-idade conseguir converter a mentalidade adolescente, de forma satisfatória, se eles não se propuserem a enxergar o mundo através da real ótica deles e não se valendo de clichês. Por isso, não é válido apenas mudar os nomes ou as características físicas dos personagens das séries para jovens, porque suas motivações são diferentes quando inseridas em outras culturas. Um trabalho mais minucioso de caracterização, com o foco no realismo dos personagens, teria sido um bom primeiro passo para os processos de adaptação.

Se pensarmos nos exemplos exitosos de adaptação de séries britânicas para os Estados Unidos, *The Office* sendo o mais perpetuado dentre eles, observamos que o universo que retratam é o adulto – o ambiente corporativo, os bastidores da política, a dinâmica familiar. Talvez não seja coincidência que as versões que conseguiram estabelecer conexão com a audiência tenham um público alvo de faixa etária vastamente maior – tanto um jovem estagiário quanto uma chefe sessentona podem se relacionar com as situações inusitadas que ocorrem em *The Office*, por exemplo, porque ainda que o espaço de trabalho não seja similar ao da sitcom, as relações interpessoais podem aproximar-se. Já as séries analisadas anteriormente podem não ser tão apelativas para um homem de trinta anos porque sua realidade não é refletida em momento algum.

Além disso, mudanças cruciais foram feitas, pelo menos a partir de certo ponto, nas adaptações bem sucedidas. *Veep* (2012-) é o exemplo de uma transposição que seguiu o eixo de afastamento quase total da original, não se aproveitando, inclusive, do nome da britânica *The Thick of It* (2005-2012), mesmo tendo sido escrita pelo mesmo Armando Iannucci. Nesse caso, a construção dos personagens e da narrativa seguiu um modelo novo que respeitou a nova audiência à qual estava destinada e ainda conseguiu manter a medula central da série original, que era a sátira ao despreparo e trapalhadas de alguns profissionais envolvidos diretamente no cenário político.

Assim, podemos considerar que a falta de minúcia no tratamento adaptativo, consequência, também, do modelo vigente na indústria televisiva americana em que muitas pessoas trabalham em diversas coisas ao mesmo tempo, resultou numa insuficiência de conteúdo que possibilitasse a criação de identidade própria para as séries adaptadas. Quando nem os criadores são capazes de entender o produto cultural que tem em mãos, passa a ser improvável que os espectadores possam criar vínculos com os personagens e enredos.

8. Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>>. Acesso em: 15 set 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Frankfurt, 1936. Disponível em:

<<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>>. Acesso em: 8 out 2014.

CAMPBELL, Neil; KEAN, Alasdair. **American Cultural Studies: An Introduction to American Culture**. Abingdon, UK; Nova Iorque: Routledge, 1997.

CARDWELL, Sarah. **Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

CARROLL, Rachel. **Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities**. London: Continuum International Publishing, 2009.

CHETWYND, Josh. 'House of Cards' reinvents foundation: Brit series adaptation by TV newbies needed savvy decisions. **Variety**, 321.6, p. 16, 22 ago 2013.

CHRISTOPHER, David. **British Culture: an introduction**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1999.

CUNHA, Renato (Org.). **O cinema e seus outros**. Brasília: LGE, 2009.

DEPREZ, Camille. Indian TV serials: between originality and adaptation. **Global Media and Communication**. Ano 5, nº 5 (3), p. 425-430, 2009. Disponível em <gmc.sagepub.com/content/5/3/425>. Acesso em: 15 set 2014.

ELSLEY, Bryan. Why I created Skins. In: **The Huffington Post**, -, 24 jan 2011. Disponível em <http://www.huffingtonpost.com/bryan-elsley/skins-mtv_b_813422.html>. Acesso em: 03 nov 2014.

FURQUIM, Fernanda. **Sitcom: Definição e História**. Porto Alegre: Editora FCF, 1999.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**: a colisão entre SOS velhos e os novos meios de comunicação. Tradução de Susana Alexandria. 2ª Ed. São Paulo: Aleph, 2009. p. 27-53.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. Webseries y series de tv: idas y venidas. Narraciones en tránsito. Tradução de Julia Sabina Gutiérrez. In: **Cuadernos de Información y Comunicación** – Revista Científica Complutense, Madrid. Ano 19, nº 19, p. 39-51, 2014. Disponível em <<http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/issue/view/2482/showToc>>. Acesso em: 13 set. 2014.

KELLISON, Catherine. **Produção e direção para TV e vídeo**. 3ª tiragem. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2007.

LACOB, Jace. More than skin deep: Televisionary talks to Jamie Brittain, co-creator of “Skins”. In: **Televisionary Blog**, Los Angeles, 14 jan 2009. Disponível em: <<http://www.televisionaryblog.com/2009/01/more-than-skin-deep-televisionary-talks.html>>. Acesso em: 30 out 2014.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4ª Edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

_____. Fim da televisão?. In: Revista Famecos –Mídia, Cultura e Tecnologia, Porto Alegre. Vol. 18, n. 1, p. 86-97, 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8799/6163>> Acesso em: 17 out 2014.

MCKEE, Robert. **Story**: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MITTELL, Jason. **Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**. 1ª edição. Nova Iorque: Routledge, 2004.

_____. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: **The Velvet Light Trap**. Austin, N. 58, Fall 2006. p. 29-40.

MORRIS, Iain. Inbetweeners creator admits he's Will, and his co-creator is Jay (with a bit of Simon). In: **The Guardian**, Londres, 11 set. 2010. Disponível em <<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/sep/11/inbetweeners-iain-morris-damon-beesley>>. Acesso em: 30 out. 2014.

_____. How The Inbetweeners was created with Post-its, walks – and in the shower. In: **The Guardian**, Londres, 17 mar. 2013. Disponível em <<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/media-blog/2013/mar/17/inbetweeners-creator-inspiration-youth>>. Acesso em: 30 out. 2014.

MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (Org.). **Muito além da adaptação: Literatura, Cinema e Outras Artes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

PELLEGRINI, Tânia et all. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RODRIGUES, Sonia. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.

STAM, Robert. **Introduction: the theory and practice of adaptation**. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Org.). **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

SYDENSTRICKER, Iara. **Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista**. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR, Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre (Org.). **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário – Vol. 2**. São Paulo: Socine; Faro: CIAC Universidade do Algarve, 2012, p. 131-141.

WHITTAKER, Andrew. **Speak the Culture: Britain**. Londres: Thorogood, 2009.

9. Referências audiovisuais

9.1. Televisivas:

24 HORAS. Criadores: Joel Surnow; Robert Cochran. Estados Unidos: Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, Real Time Productions, Teakwood Lane Productions. Fox, 2001-2010. 43 min., som, cor.

ALF. Criadores: Paul Fusco, Tom Patchett. Estados Unidos: Alien Productions. NBC, 1986-1990. 25 min., som, cor.

ALL IN THE FAMILY. Desenvolvido por: Norman Lear. Estados Unidos: Tandem Productions. CBS, 1971-1979. 22-24 min., som, cor.

ALÔ, DOÇURA. Criador: Cassiano Gabus Mendes. Brasil: TV Tupi, 1953-1964. 15 min, som, preto e branco.

ARRESTED DEVELOPMENT. Criador: Mitchell Hurwitz. Estados Unidos: Imagine Television, The Hurwitz Comoany, 20th Century Fox Television. Fox, 2003-2006; Netflix, 2013. 22 min.; 28-37 min., som, cor.

BATES MOTEL. Desenvolvido por: Carlton Cuse, Kerry Ehrin, Anthony Cipriano. Estados Unidos: American Genre, Carlton Cuse Productions, Kerry Ehrin Productions, Universal Television. A&E, 2013-. 40-47 min., som, cor.

BETIPUL. Criadores: Hagai Levi, Ori Sivan, Nir Bergman. Israel: HOT3, 2005-2008. 30 min, som, cor.

BEVERLY HILLS, 90210. Criadores: Darren Star, Aaron Spelling, E. Duke Vincent. Estados Unidos: 90210 Productions, Propaganda Films, Spelling Television, Torand Productions. Fox, 1990-2000. 45-48 min., som, cor.

BREAKING BAD. Criador: Vince Gilligan. Estados Unidos: High Bridge Entertainment, Gran Via Productions, Sony Pictures Television. AMC, 2008-2013. 43-58 min., som, cor.

CAÇADOR, O. Criadores: Fernando Bonassi, Marçal Aquino, José Alvarenga Jr. Brasil: Rede Globo, 2014. 45 min., som, cor.

CHIQUITITAS. Criadores: Cris Morena, Gustavo Barrios, Patricia Maldonado. Brasil: SBT, 1997-2001. 45 min., som, cor.

COMMUNITY. Criador: Dan Harmon. Estados Unidos: Krasnoff/Foster Entertainment, Dan Harmon, Productions/Harmonious Claptrap, Russo Brothers Films, Universal Television, Sony Pictures Television, Open 4 Business Productions. NBC, 2009-2014; Yahoo! Screen, 2015. 22 min., som, cor.

COSBY SHOW, THE. Criadores: Ed. Weinberger, Michael Leeson, Bill Cosby. Estados Unidos: Carsey-Werner Productions, Bill Cosby. NBC, 1984-1992. 22-26 min., som, cor.

COUPLING. Criador: Steven Moffat. Reino Unido: Hartswood Films. BBC Two, 2000-2002; BBC Three 2004. 30 min., som, cor.

DAWSON'S CREEK. Criador: Kevin Williamson. Estados Unidos: Columbia TriStar Television, Procter & Gamble Productions, Outerbanks Entertainment, Sony Pictures Television. The WB, 1998-2003. 45min, som, cor.

DESPERATE HOUSEWIVES. Criador: Marc Cherry. Estados Unidos: Cherry Alley Productions, Cherry Productions, ABC Studios. ABC, 2004-2012. 43 min., som, cor.

DRAGNET. Criador: Jack Webb. Estados Unidos: Mark VII Prodctions. NBC, 1951-1959. 30 min., som, preto e branco.

DUPLA IDENTIDADE. Criador: Glória Perez. Brasil: Rede Globo, 2014-. 45 min., som, cor.

FALL, THE. Criador: Allan Cubitt. Irlanda do Norte: Artists Studio, BBC Northern Ireland. BBC Two, 2013-. 60 min., som, cor.

FAWLTY TOWERS. Criadores: John Cleese, Connie Booth. Reino Unido: BBC. BBC2, 1975-1979. 28-36 min., som, cor;

FRIENDS. Criadores: David Crane, Marta Kauffman. Estados Unidos: Bright/Kauffman/Crane Productions, Warner Bros. Television. NBC, 1994-2004. 20-22 min., som, cor.

GERAÇÃO BRASIL. Criadores: Filipe Miguez, Izabel de Oliveira. Brasil: Rede Globo, 2014. 60 min., som, cor.

GRANDE FAMÍLIA, A. Criadores: Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa. Brasil: Rede Globo, 2001-2014. 45 min., som, cor.

HONEYMOONERS, THE. Criadores: Marvin Marx, Walter Stone, A.J. Russel, Herbert Finn, Leonard Stern, Sydney Zelinka. Estados Unidos: Jackie Gleason Enterprises. CBS, 1955-1956. 26-27 min., som, preto e branco.

HOUSE OF CARDS. Desenvolvida por: Andrew Davies, Michael Dobbs. Reino Unido: BBC, 1990. 55 min., som, cor.

_____ (U.S.). Desenvolvida por: Beau Willimon. Estados Unidos: Media Rights Capital, Trigger Street productions, Wade/Thomas Productions. Netflix, 2013-. 46-59 min., som, cor.

HOW I MET YOUR MOTHER. Criador: Carter Bays, Craig Thomas. Estados Unidos: Bays & Thomas Productions, 20th Century Fox Television. CBS, 2005-2014. 22 min., som, cor.

I LOVE LUCY. Criadores: Bob Carroll Jr., Madelyn Davis, Jess Oppenheimer. Estados Unidos: Desilu Productions. CBS, 1951-1957. 23-26 min., som, preto e branco.

INBETWEENERS, THE. Criadores: Damon Beesley, Iain Morris. Reino Unido: Bwark Productions. E4, 2008-2010. 25 min., som, cor.

_____ (U.S.). Desenvolvido por: Brad Copeland. Estados Unidos: Bwark Productions, Kapital Entertainment. MTV, 2012. 19-24 min., som, cor.

IT CROWD, THE. Criador: Graham Lineham. Reino Unido: Channel 4, 2006-2013. 24 min., som, cor.

KATH & KIM. Criadores: Gina Riley, Jane Turner. Austrália: ABC TV, 2002-2005; Seven Network, 2007. 22 min., som, cor.

_____ (U.S.). Desenvolvido por: Ben Silverman. Estados Unidos: Universal Media Studios, Reveille Productions, Riley-Turner Productions. NBC, 2008-2009. 23 min., som, cor.

LOST. Criadores: Jeffrey Lieber, J. J. Abrams, Damon Lindelof. Estados Unidos: Bad Robot Productions, ABC Studios. ABC, 2004-2010. 40-48 min., som, cor.

MARY TYLER MOORE SHOW. Criadores: James L. Brooks, Allan Burns. Estados Unidos: MTM Productions. CBS, 1970-1977. 25-26 min., som, cor.

M*A*S*H*. Desenvolvido por: Larry Gelbart. Estados Unidos: 20th Century Fox Television. CBS, 1972-1983. 24-25 min., cor, som.

MY SO-CALLED LIFE. Criador: Winnie Holzman. Estados Unidos: The Bedford Falls Company, ABC Productions. ABC, 1994-1995. 47 min., som, cor.

MODERN FAMILY. Criadores: Christopher Lloyd, Steven Levitan. Estados Unidos: Lloyd-Levitan Productions, Picador Productions, Steven Levitan Prods, 20th Century Fox Television. ABC, 2009-. 21-22 min., som, cor.

OFFICE. THE. Criadores: Ricky Gervais, Stephen Merchant. Reino Unido: Capital United Nations Entertainment, The Identity Company. BBC Two, 2001-2003. 30 min., som, cor.

_____ (U.S.). Desenvolvido por: Greg Daniels. Estados Unidos: Deedle-Dee Productions, Reveille Productions, Shine America, NBC Universal Television Studio, Universal Media Studios, Universal Television. NBC, 2005-2013. 22-28 min., som, cor.

SESSÃO DE TERAPIA. Desenvolvido por: Roberto D'Ávila, Jaqueline Vargas. Brasil: GNT, 2012-. 25 min., som, cor.

SKINS. Criadores: Bryan Elsley, Jamie Brittain. Reino Unido: Company Pictures, Storm Dog Films. E4, 2007-2013. 44-48 min., som, cor.

_____ (U.S.). Desenvolvido por: Bryan Elsley. Estados Unidos: Company Pictures, Entertainment One, The Movie Network, Movie Central, Storm Dog Films, MTV Production Development. MTV, 2011. 42 min., som, cor.

SOPRANOS, THE. Criador: David Chase. Estados Unidos: Chase Films, Brad Grey Television. HBO, 1999-2007. 43 min., som, cor.

TAPAS E BEIJOS. Criador: Cláudio Paiva. Brasil: Rede Globo, 2011-. 60 min., som, cor.

THICK OF IT, THE. Criador: Armando Iannucci. Reino Unido: BBC Four, 2005-2007; BBC Two, 2009-2012. 30 min., som, cor.

TRUE DETECTIVE. Criador: Nic Pizzolatto. Estados Unidos: Anonymous Content, Parliament of Owls, Passenger, Neon Black, Lee Caplin/Picture Entertainment. HBO, 2014-. 54-60 min., som, cor.

VEEP. Criador: Armando Iannucci. Estados Unidos: Dundee Productions. HBO, 2012-. 26-30 min., som, cor.

VERONICA MARS. Criador: Rob Thomas. Estados Unidos: Stu Segall Productions, Silver Pictures Television, Rob Thomas Productions, Warner Bros. Television. UPN, 2004-2006; The CW, 2006-2007.

WILL AND GRACE. Criadores: David Kohan, Max Mutchnick. Estados Unidos: KoMut Entertainment, 3 Sisters Entertainment, NBC Studios, NBCUniversal Television Studio. NBC, 1998-2006. 22 min., som, cor.

WONDER YEARS, THE. Criadores: Carol Black, Neal Marlens. Estados Unidos: New World Television, The Black-Marlens Company. ABC, 1988-1993. 22-24 min., som, cor.

WHOSE LINE IS IT ANYWAY. Criadores: Dan Patterson, Mark Leveson. Reino Unido: Hat Trick, Channel Four. Channel Four, 1988-1998. 25 min., som, cor.

_____ (U.S.). Criador: Dan Patterson. Estados Unidos: Hat Trick Productions, Warner Bros. Television, Angst Productions, Warner Horizon Television. ABC, 1998-2004; ABC Family, 2005-2007; The CW, 2013-. 22 min., som, cor.

9.2. Cinematográficas

007 – OPERAÇÃO SKYFALL. Direção: Sam Mendes. Reino Unido/Estados Unidos: Eon Productions, 2012. 143 min., som, cor.

AVATAR. Direção: James Cameron. Estados Unidos/Reino Unido: Lightstorm Entertainment; Dune Entertainment; Ingenious Film Partners, 2009. 161 min., som, cor.

CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Estados Unidos: Mercury Productions; RKO Radio Pictures, 1941. 119 min., som, preto e branco.

CREPÚSCULO. Direção: Catherine Hardwicke. Estados Unidos: Temple Hill Entertainment; Maverick Films; Imprint Entertainment; DMG Entertainment, 2008. 121 min., som, cor.

DEBI & LÓIDE: DOIS IDIOTAS EM APUROS. Direção: Peter Farrelly. Estados Unidos: Motion Picture Corporation of America, 1994. 107 min., som, cor.

ESTAGIÁRIOS, OS. Direção: Shawn Levy. Estados Unidos: Regence Enterprises; Wild West Picture Show Productions, 2013. 120 min., som, cor.

FROZEN – UMA AVENTURA CONGELANTE. Direção: Chris Buck, Jennifer Lee. Estados Unidos: Walt Disney Pictures; Walt Disney Animation Studios, 2013. 102 min., som, cor.

HARRY POTTER E AS RELÍQUIAS DA MORTE: PARTE 2. Direção: David Yates. Reino Unido/Estados Unidos: Heyday Films, 2011. 130 min., som, cor.

HOMEM DE FERRO 3. Direção: Shane Black. Estados Unidos/China: Marvel Studios; DMG Entertainment, 2013. 130 min., som, cor.

INBETWEENERS: O FILME, THE. Direção: Ben Palmer. Reino Unido: Bwark Productions; Film4 Productions; Young Films, 2011. 97 min., som, cor.

INBETWEENERS 2, THE. Direção: Damon Beesley; Iain Morris. Reino Unido: Film4 Productions; Bwark Productions, 2014. 96 min., som, cor.

P.S.: EU TE AMO. Direção: Richard LaGravenese. Estados Unidos: Alcon Entertainment; Grosvenor Park Productions; 2S Films, 125 min., som, cor.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Shamley Productions, 1960. 109 min., som, preto e branco.

_____ (1998). Direção: Gus Van Sant. Estados Unidos: Imagine Entertainment, 1998. 104 min, som, cor.

PSICOSE II. Direção: Richard Franklin. Estados Unidos: Universal Pictures; Oak, 1983. 113 min., som, cor.

PSICOSE III. Direção: Anthony Perkins. Estados Unidos: Universal Pictures,, 1986. 93 min., som, cor.

PSICOSE IV - O INÍCIO. Direção Mick Garris. Estados Unidos: Smart Money Productions; Universal TV, 1990. 96 min., som cor.

QUERIDO JOHN. Direção: Lasse Hallström. Estados Unidos: Relativity Media; Temple Hill Entertainment, 2010. 107 min., som, cor.

SCOTT PILGRIM CONTRA O MUNDO. Direção: Edgar Wright. Estados Unidos/Reino Unido/Japão: Big Talk Films, 2010. 112 min., som, cor.

SENHOR DE ANÉIS: O RETORNO DO REI, O. Direção: Peter Jackson. Estados Unidos/Nova Zelândia: WingNut Films; The Saul Zaentz Company, 2003. 201 min., som, cor.

SUPERBAD: É HOJE. Direção: Greg Mottola. Estados Unidos: Columbia Pictures; The Apatow Company, 2007. 113 min., som cor.

TITANIC. Direção: James Cameron. Estados Unidos: 20th Century Fox; Paramount Pictures; Lightstorm Entertainment, 1997. 194 min., som, cor.

TRANSFORMERS: A ERA DA EXTINÇÃO. Direção: Michael Bay. Estados Unidos/China: di Bonaventura Pictures; Hasbro; China Movie Channel; Jiafliz Enterprises, 2014. 165 min., som, cor.

TRANSFORMERS: O LADO OCULTO DA LUA. Direção: Michael Bay. Estados Unidos: di Bonaventura Pictures. Hasbro, 2011. 154 mn., som, cor.

VINGADORES, OS. Direção: Joss Whedon. Estados Unidos: Marvel Studios, 2012. 142 min., som.cor.

10. Webgrafia

Skins Wiki. Disponível em: <http://skins.wikia.com/wiki/Main_Page>. Acesso em: outubro e novembro de 2014.

The Inbetweeners Wiki. Disponível em:

<http://inbetweeners.wikia.com/wiki/The_Inbetweeners_Wiki>. Acesso em: outubro e novembro de 2014.

ANEXO A

“January 12, 2011

MTV'S *SKINS*:

THE MOST DANGEROUS PROGRAM EVER?

The following is the **most urgent alert** the PTC has ever sent to parents.

It is absolutely crucial that you be aware of the **most dangerous program** that has ever been foisted on your children!

Next Monday, January 17th, at 10:00 p.m. Eastern and Pacific (only 9:00 p.m. Central/Mountain), MTV will debut its new series *Skins*. Here's why this program is so dangerous to your kids:



- *Skins* is ***filled with graphic content involving high-school children***, including depictions of teens drinking, smoking marijuana, and using massive quantities of drugs, engaging in violent acts, and having irresponsible sex with each other, with their schoolteachers, and with other adults. Other TV shows, like *Gossip Girl*, have included some of these activities; but *Skins'* depiction of such activities is on a scale never before seen on TV. *Skins* is so extreme that MTV is rating the program TV-MA – a rating cable has previously reserved for programs like FX's ultra-violent and quasi-pornographic series *Nip/Tuck*, which was wholly unsuitable for all but those who crave explicit material.
- *Skins* is ***about high-school children***. Mixed in with the graphic drug use and sex scenes are storylines about falling in love and problems at school – elements sure to generate interest from teens. The show is being written, in part, by teens. And the *Skins* cast is actually made up of teenagers, not adult actors playing teens. One cast member is only 15 years old.
- *Skins* has been ***extensively marketed to high-school children***. Internet sites like Teen.com have carried dozens of promos and stories about the new show. Many of the Internet ad campaigns have shown how *Skins* blatantly urges children to lie to and defy their parents, and engage in risky and dangerous behavior. MTV may try to claim that this show is intended for adults – but the way the show has been peddled to kids reveals the truth. **MTV WANTS your kids to see – and be influenced by -- this program!**

MTV is deliberately aiming an explicit adult series – one the *network itself* rates as appropriate only for adults – at YOUR CHILDREN!

To see for yourself just how bad this show is, look at this video placed on YouTube -- the most popular online destination for millions of children and teens -- to promote the series. WARNING: The video contains graphic content.

The most important thing to us at the PTC is that parents and grandparents like you are aware of this program so you can protect your children and grandchildren.

But it is grossly unfair of MTV – a basic cable and satellite channel – to require parents to underwrite a show that encourages children to lie and turn against their parents.

About one dollar of your cable or satellite subscription fee goes to MTV each month. That's more than \$10 that subscribers like you pay to MTV every year. And there are 100 million cable and satellite subscribers in the U.S. That means that **MTV is collecting a billion dollars a year from parents and families** – and they are using the money to make programs that glorify children using drugs, having sex, and defying their parents!

If you are tired of the entertainment industry deliberately targeting your kids with their corrosive programming – and forcing you to pay for it -- you can **TAKE ACTION!**

With Cable Choice, you would be able to select – and pay for – only the channels you actually watch. You would no longer be forced to pay for hundreds of programs on dozens of channels you don't want – including ones that target your kids!

To sign our Cable Choice petition – demanding that we as consumers must be given the choice over which cable networks we want to pay for – **CLICK HERE.**

And please consider assisting the PTC financially. Our mission is to help you protect your children from programs like *Skins*. Please help us to keep you informed!

To make a donation to the PTC, click here.”

Fonte: <http://www.parentstv.org/ptc/publications/emailalerts/2011/0112.htm>

ANEXO B

Mídia contendo os primeiros episódios de *Skins*, *Skins U.S.*, *The Inbetweeners* e *The Inbetweeners U.S.* e os trailers promocionais de *Skins* e *Skins U.S.*, a serem executados, preferencialmente, com o programa VLC.